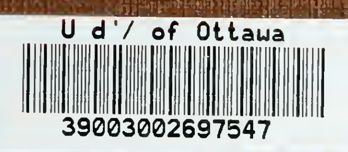


LES DÉCORS

LES COSTUMES

ET LA MISE EN SCÈNE

AU XVII[e] SIÈCLE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

LA SEMAINE SAINTE AU VATICAN

Étude muſicale, religieuſe, hiſtorique, archéologique & pittoreſque. Quelques morceaux ſont inédits.

Librairie Hachette & Cᵉ.

1 volume grand in-18 .... 5 fr.

LE MARIAGE FORCÉ DE MOLIÈRE

OU LE BALLET DU ROI

Danſé par le roi Louis XIV le 29 janvier 1664.

Nouvelle édition, contenant des *fragments inédits* de Molière & la muſique de Lulli réduite pour piano.

Librairie Hachette & Cᵉ.

1 volume petit in-8, caractère elzév.. .... 5 fr.

LES ORIGINES DE L'OPÉRA, ET LE BALLET DE LA REINE (1581)

Étude ſur les danſes, la muſique, les orcheſtres, & la miſe en ſcène au XVIᵉ ſiècle; avec un aperçu des progrès du drame lyrique depuis le XIIIᵉ ſiècle juſqu'à Lulli.

Librairie Didier & Cᵉ.

1 volume in-18 jéſus........... .... 3 50

LES DÉCORS
LES COSTUMES
ET
LA MISE EN SCÈNE
AU XVII[e] SIÈCLE

— 1615-1680 —

PAR

LUDOVIC CELLER



PARIS
LIEPMANNSSOHN & DUFOUR, LIBRAIRES
11, RUE DES SAINTS-PÈRES
—
M D CCC LXIX



ÉDITION TIRÉE :

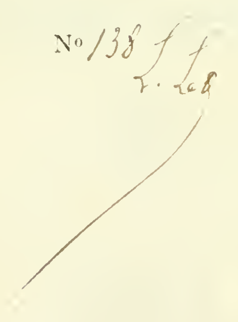
à 260 exemplaires ſur papier vergé, à. . . . . 6 fr.

& 12 » ſur papier de Chine, à. . . 15 »

---

272 exemplaires numérotés & paraphés par l'auteur.

N° 138



LES DÉCORS
LES COSTUMES
ET LA MISE EN SCÈNE
AU XVIIe SIÈCLE

1615-1680

CHAPITRE PREMIER

Quelques mots ſur l'ancienne miſe en ſcène.
L'ARIMÊNE *de Nic. de Montreux (1596).*
Spectacles ſous Louis XIII.
LA DÉLIVRANCE DE RENAUD *(1617).*
Inexpérience théâtrale.

Les premières années du règne de Louis XIV furent une des époques les plus brillantes de notre hiſtoire en ce qui concerne les fêtes, les cérémonies & les repréſentations dramatiques. Le théâtre tenait une large place dans les plaiſirs de la Cour, & l'on ſe ſent tout porté à chercher comment la ſcène était diſpoſée, quel cadre elle fourniſſait aux divertiſſements, & quelle créance il faut accorder aux affirmations des contemporains qui, ſans donner de détails, ne tariſſent pas d'éloges ſur la ſplendeur des décors, des coſtumes & de la miſe en ſcène.

La ſimplicité de nos pères eſt choſe très-douteuſe ; s'ils n'a-

vaient pas, à propos du théâtre, des idées abfolument femblables aux nôtres, le luxe qu'ils déployaient était fort remarquable, & les anachronifmes de couleur locale n'étaient pas auffi extraordinaires qu'on l'a fouvent répété. Ce ne fut qu'au fiècle fuivant que les traveftiffements de l'antiquité devinrent exagérés, & fous la minorité de Louis XIV, par exemple, malgré certains écarts de ftyle, la mife en fcène fe maintint dans des bornes affez raifonnables. Ce fut un terme moyen entre l'époque de Henri III, où Mercure paraiffait vêtu de fatin incarnadin d'Efpagne, & l'époque à propos de laquelle, après l'avoir traverfée, Le Vacher de Charnois (*Recherches fur les coftumes de toutes les nations*) écrivait en 1790 : « ....Dans une tragédie dont les premiers vers tranfportent » le fpectateur à Rome ou à Corinthe, on voit paraître des » Grecs & des Romains couverts d'une robe de brocard, la » tête chargée d'un turban galonné, & des Romaines affublées » de toutes les petites prétentions de la coquetterie des bou- » doirs. »

Les décors, les machines, au temps de Louis XIV, différaient des nôtres beaucoup moins que les coftumes, & l'on voit avec étonnement que les même effets, les mêmes moyens, étaient employés. Sauf quelques procédés fcientifiques tout modernes, il femble que pendant longues années les reffources fcéniques font reftées les mêmes.

C'eft furtout dans les divertiffements de la Cour, dans les repréfentations de l'Opéra, lorfqu'il fut établi, & dans celles qui précédèrent fa fondation, qu'il eft intéreffant d'examiner l'état de la mife en fcène au XVIIe fiècle; fubfidiairement, la comédie & la tragédie, aux dehors plus fimples, peuvent fournir quelques curieux renfeignements ; mais les documents ont très-peu nombreux, & c'eft furtout dans les gravures du temps qu'il faut aller chercher les indications utiles.

Avant la minorité du roi Louis XIV, on trouve un certain nombre de repréfentations intéreffantes ; mais c'eft furtout à partir de 1650, environ, que commencèrent les fpectacles qui

ſervirent de modèles à ceux des années ſuivantes. Paſſé cette époque, on perfectionna peu les moyens matériels, & les coſtumes perdirent de leur vérité relative; le goût ſembla s'oblitérer ſous la preſſion du grand roi, & le ſtyle Louis XIV devint de plus en plus envahiſſant à meſure que le ſiècle avançait en âge. Le juſte développement, & auſſi l'exagération de la miſe en ſcène, avaient leurs racines dans les ſpectacles donnés pendant les premières années du XVIIe ſiècle; cette étude doit donc commencer au moment où l'influence des architectes & des décorateurs italiens ſe fit ſentir en France & y introduiſit la richeſſe théâtrale — elle doit ſe terminer, alors que l'Académie royale de muſique, ſous la direction de Lully, Quinaut & Beauchamp, a pris la tête du mouvement dramatique auquel l'âge du roi, & encore plus le changement apporté dans ſes goûts, avaient contraint la Cour de renoncer. Après quelques mots rapides, néceſſaires pour relier le XVIIe ſiècle aux temps qui l'avaient précédé, nous arriverons à la première des repréſentations qui, pour nous, ait une réelle importance — celle de *Mirame.*

La miſe en ſcène des Myſtères avait été tantôt ſplendide, tantôt d'une pauvreté naïve; ces deux points extrêmes ſe rencontraient à la même époque, & c'était naturel — ici, de pauvres troupes, dans une pauvre ville, repréſentaient une action religieuſe; un ſimple échafaud avec des compartiments étiquetés de diverſes façons, ſuffiſait à indiquer le lieu de la ſcène & remplaçait un décor complet — là, au contraire, des acteurs bien exercés, largement rétribués, repréſentaient pour de riches municipalités une pièce bien étudiée, pourvue de tous ſes décors & acceſſoires. Mais les Myſtères, ſe jouant le plus ſouvent en plein air, ne conſtituaient pas ce que nous avons appelé le théâtre. Il fallait un cadre plus reſtreint & d'autres procédés qui ſe développèrent peu à peu.

Le luxe du théâtre fut fouvent réfervé aux riches amateurs qui donnaient des fêtes dans leurs châteaux; & lorfque des troupes de comédiens ordinaires eurent commencé à donner des repréfentations publiques, la mife en fcène demeura très-élémentaire; un ou deux décors (fi toutefois ce nom eft employé à propos pour fi peu de chofe) firent tous les frais du fpectacle, &, en France, ce ne fut guères qu'à partir de 1636 ou 1637, pour le *Cid* de Corneille & la *Sophonisbe* de Mairet, que les comédiens prirent l'habitude d'avoir un décor approprié à chaque pièce.

La plus ancienne repréfentation donnée dans une falle fermée, éclairée, avec décors, paraît être celle de la *Calandra*, comédie que Balt. Péruzzi fit jouer devant Léon X, en 1516, au château Saint-Ange.

Ce ne fut qu'avec le *Ballet de la Reine* que la France inaugura le fyftème de la mife en fcène luxueufe avec machines & décors. Un des grands progrès fut l'emploi des lumières. Tant qu'on joua de jour, l'illufion n'était pas poffible. La lumière crée un monde de convention où l'imitation s'accepte plus aifément, où les yeux font moins exigeants; un compromis s'établit entre la vérité & la fiction, & le jour artificiel fut ce qui contribua le plus au progrès de la repréfentation théâtrale. Ce ne fut pas fans peine; & l'éclairage fut fi imparfait que, fous Louis XIV encore, on préféra parfois les divertiffements du jour à ceux donnés pendant la nuit. D'ailleurs, nous l'avons dit naguères (*), la repréfentation du *Ballet de la Reine* refta chofe unique à fon époque; il fallut près de 20 années pour qu'on revît une fête à peu près femblable.

Nous voulons parler du drame de l'*Arimène*, par Nicolas de Montreux, gentilhomme du pays de Maine, qui fut repré-

(*) Voir les *Origines de l'Opéra;* 1 vol. in-18. Didier 1868.

fenté au château de Nantes, le 25 février 1596. La falle était longue & difpofée comme celle du *Ballet de la Reine* au Petit-Bourbon; le ciel fe mouvait avec les aftres, & fur un des côtés de la fcène fe trouvait la grotte du magicien Circimant. Les décors étaient peints fur des fortes de cylindres verticaux, à bafes pentagonales, & dont les arêtes devaient coïncider les unes avec les autres; ils étaient mis en mouvement par un arbre central mû par une vis en fer que l'on tournait fous le théâtre. Il y avait ainfi 5 décors différents que l'on obtenait rapidement en expofant aux yeux du public tantôt une face, tantôt une autre, des cylindres.

L'intrigue était fimple: Arimêne, jeune pafteur infenfible pour toutes les femmes, aime en fecret Alphize qui le repouffe, & il eft aimé de Clorice qu'il n'aime pas. Circimant le forcier, au moyen d'un cercle magique, met Alphize au pouvoir d'Arimêne; mais, en vrai chevalier, Arimêne ne veut pas devoir fa maîtreffe à un fubterfuge; Alphize va pour s'échapper comme elle eft venue, quand un monftre fauvage, moitié homme, moitié bête, une forte de gorille, la faifit & l'emporte. Arimêne fe tue de défefpoir; mais Circimant le rend à la vie, délivre Alphize & unit les deux amants.

Cette pièce, imitée évidemment du *Ballet de la Reine* pour la mife en fcène, fe diftingue profondément de fa devancière par l'originalité du poëme; il nous femble affez puéril, mais il avait ce caractère exceptionnel de ne pas être infpiré par l'antiquité. Cependant il ne faut pas fe refufer à y voir de nombreux points reffortant encore de la mythologie; ainfi, dans les intermèdes qui féparaient les différentes fcènes, il y avait des entrées, des machines roulantes & defcendantes, & les principaux fujets de ces hors-d'œuvre, fe liant peu à l'action, étaient: Le Combat des Dieux & des Géants. — L'enlèvement d'Hélène. — La délivrance d'Andromède. — La defcente d'Orphée aux Enfers. — Jupiter & Io (cette dernière était un moment repréfentée par une vache véritable).

Quant aux coftumes, Arimêne était vêtu de fatin orange;

Circimant de satin noir « dans la forme des anciens sages de l'Égypte ; » Alphize portait une tunique à la nymphe en satin jaune paille, elle tenait un javelot à la main.

L'*Arimène* fut encore un phénomène isolé dans l'histoire dramatique ; la Cour de France avait de grosses préoccupations politiques, & l'art du théâtre, qui eût pu recevoir d'elle un vigoureux appui, ne progressa pas pendant longues années. Henri IV se contenta de quelques ballets, de quelques divertissements, dégustés parfois en petit comité, dans le réduit intime qu'il s'était fait disposer à l'Arsenal, chez son ami Sully ; Louis XIII ne fut guère plus ambitieux que son père & pendant quelques années seulement il laissa organiser à sa cour un certain nombre de ballets, où, le plus souvent, la mise en scène était peu de chose. Un des plus importants fut celui de *la Délivrance de Renaud*, que le roi s'occupa de régler en personne, & qui fut représenté au Louvre le 29 janvier 1617. Le roi jouait le Démon du feu ; il prononçait ces paroles dans le prologue :

Puisque les ans n'ont qu'un printemps,
Passez, amants, doucement votre temps :
Vos jours s'en vont & n'ont point de retour,
Employez-les aux délices de l'amour.

Tirade singulière dans la bouche du roi qui ne se hâtait pas, disait-on, de mettre en pratique, auprès de la reine, le conseil qu'il donnait aux autres.

Ce ballet de *la Délivrance de Renaud* a une tendance dramatique ; sa mise en scène, assez bien entendue pour le temps, montrera ce qu'étaient les fêtes de cette époque & terminera cette première partie qui sert comme d'introduction à notre sujet.

L'inventeur du ballet était le sieur Durand. Armide lui est apparue, dit-il, lui reprochant qu'après le Tasse, il a osé la mettre en scène ; mais apprenant que le roi avait choisi &

approuvé le fujet du ballet, qu'il voulait aller lui-même délivrer Renaud s'il était encore prifonnier, Armide s'écria : « J'aime mieux perdre Renaud & plaire au Roi de France. » Donc, Durand a conclu qu'Armide ne lui en voudrait plus de voir publier fon poëme ; d'ailleurs la Cour frémiffait du défir de l'entendre ; il a l'honneur de dépofer le livret aux pieds de Sa Majefté.

Tel eft le réfumé de la dédicace de Durand.

Puis, comme Durand peut craindre que les dames ne trouvent pas galante la conduite de Renaud vis-à-vis d'Armide, il met fon héros fous la fauvegarde de deux reines, la reine-mère & la jeune époufe du roi, qui comprendront que Renaud avait pour lui le mérite de la vertu ; & le roi lui-même, bien que d'un fexe « qui peut, ce femble, donner plus de liceuce aux appétits », eft évidemment de l'avis des deux reines.

Lorfque tout fut prêt pour la repréfentation, la toile, qui repréfentait un palais en perfpective, s'abaiffa, laiffant voir la montagne des Génies, aux ordres d'Armide. L'orcheftre, compofé de 64 voix, 28 violes, 14 luths, fous la condaite du fieur Mauduit, était caché fous des feuillages ; la mufique, écrite par Guédron, intendant de la mufique de la chambre du roi, femblait « venir des oifeaux enchantés d'Armide ; » la fymphonie fervant d'ouverture, courte, était répétée jufqu'à ce que le roi donnât de la main le fignal de baiffer le rideau. Singulier ufage de couper ainfi la mufique, d'en mefurer la longueur au gré du caprice !

D'après les deffins qui accompagnent le ballet publié chez P. Ballard, en 1617 (in-4°), la fcène eft étroite & haute ; le ciel fe compofe d'une bande peinte avec des étoiles ; deux colonnes paraiffent le foutenir ; trois marches font difpofées pour que les artiftes du ballet puiffent defcendre dans la falle, car il y là encore mélange du public avec les perfonnages du drame.

La montagne des Génies était un rocher prefque vertical, percé de 14 grottes étagées. On peut s'en figurer la grandeur

en penfant à la grande falle du Louvre; fauf deux bofquets à droite & à gauche, fervant à mafquer les muficiens, la fcène remplit la largeur de la falle & la montagne à fon tour remplit la largeur & la hauteur de la fcène. Derrière le cadre de la toile, des lumières « oppofées » (réfléchies) étaient fufpendues pour éclairer les broderies des Démons. En bas de la montagne eft étendu M. de Luynes « premier gentilhomme » de la chambre du roi, lieutenant général de Normandie ; » il jouait le rôle de Renaud.

Le roi (Démon du feu), était couvert de flammes afin de montrer, dit l'auteur, « qu'il avait des feux pour la reine, de » la bonté pour fes fujets, de la puiffance contre fes ennemis ; » puis encore, parce que le feu purge les corps impurs, » comme le roi purgeait fes fujets des mauvaifes penfées ; » parce que le feu eft près de Dieu, & qu'il eft le roi des « éléments. » Le coftume fe compofait d'un maillot collant avec petite jupe, garnie partout de langues de flammes dont la pointe eft dirigée en haut ; le vifage lui-même était couvert d'un mafque de même forte & la tête était furmontée d'une coiffure flamboyante ; ce fut ce coftume, affez bien réuffi, que l'on appela, fous Louis XIV, un *ardent*.

Le Démon du feu defcendit dans la falle chercher Renaud qui était venu fe mêler aux fpectateurs ; 24 violons de la chambre du roi, placés dans des « niches » & féparés de l'orcheftre ordinaire, felon l'ufage, accompagnaient la pantomime du roi.

Alors eut lieu la 1re Entrée : le Démon des eaux (le chevalier de Vendôme), l'Efprit de l'air (M. de Mompoullan), defcendent de la montagne & viennent danfer avec le roi & Renaud. Ce dernier eft vêtu à peu près à la Henri III, fauf qu'il porte un bas de faye dentelé, au lieu de culottes bouffantes à crevés ; l'Efprit de l'air porte allégoriquement un coftume ajufté, avec une grande queue d'oifeau, des ailes & un haut bonnet avec une plume.

Suivirent : la 2e Entrée : le Démon de la chaffe (le comte

de Roche-Guyon), le Démon des fous (général des galères du roi); ils danfèrent, l'un coiffé d'une hure, avec un cor à la main, l'autre avec un coftume parfemé de petites têtes de Folie. Sur la fin du ballet, l'Efprit follet, joué par M. de Blinville, vint fe joindre à eux.

— La 3e Entrée : le Démon du jeu (M. de Challais), le Démon des avaricieux (M. de Humières), le Démon des villageoifes; ils viennent chercher auffi Renaud qu'ils n'aperçoivent plus à fa place ordinaire. Le Jeu eft le feul des trois danfeurs qui porte un coftume curieux : il a des cartes peintes fur tout fon coftume, un damier fur la tête avec quatre cornets, & une boule pofée fur le deffus.

— La 4e Entrée : un Efprit aérien (le marquis de Courtanvault), le Démon de la vanité (comte de Larochefoucault), le Démon des Mores (M. de Brantes), le Démon de la guerre (le baron de Palluau). L'Efprit aérien n'a pas de bras, mais des ailes; & il eft coiffé avec une auréole de plumes de paon.

Enfin le roi, Renaud, & tous les Démons, en tout quatorze perfonnes, firent un grand ballet. C'était la fin de la première partie; il fallait à préfent s'occuper de la délivrance de Renaud.

Deux « cavaliers » habillés à la chevalerefque entrent alors doucement par la feuillée qui garniffait les côtés de la fcène; l'un porte un bouclier brillant, l'autre une baguette magique; ils s'avancent vers la grotte en danfant fur un air de trompette. La montagne tourne fur elle-même, les rochers difparaiffent, & l'on voit à leur place des « jardins charmants avec trois grandes fontaines ruftiques, des dorures & des eaux jailliffantes; » un baffin plus grand eft au milieu du théâtre. Les chevaliers frappent de la baguette, & l'eau s'arrête; la lumière s'abaiffe, & une nymphe furgit dans la vafque de la grande fontaine; elle a les cheveux épars & cherche par fes accents à féduire les amis de Renaud; elle chante en s'accompagnant fur un luth : Pourquoi, dit-elle, venir troubler des amants; il

faut laiffer Renaud tout à l'amour d'Armide; elle tâche de les perfuader, & termine par ces mots :

Puifque l'homme retourne en poudre,
Pour fa gloire il fe doit réfoudre,
De repaiftre plus tôt les flammes d'un bel œil
Que les vers qui font au cercueil.

Infenfibles à fes accents, mais ne voulant pas la tuer, les chevaliers peu galants enfoncent la nymphe dans fa fontaine.

Les coftumes de cette fcène, indiqués par le deffin (car le livret du ballet, fuivant un fréquent ufage, eft illuftré), font curieux pour le ftyle. Les deux chevaliers font habillés en guerriers romains; la nymphe, annoncée comme nue dans le livret, eft lourdement vêtue en dame de la cour. Avait-on plus de pudeur en peinture qu'en réalité ? Le mot « nue » ne voudrait-il pas dire fimplement décolletée ?

Aux féductions de la nymphe, fuccède l'attaque de fix monftres différents, qui danfent & forment un ballet bouffon. Ces fix monftres font : deux jurifconfultes, habillés d'une foutane, d'une robe noire, d'un bonnet carré, & ayant la tête, les ailes & les pieds de hiboux ; —deux payfans, ayant tête, bras & jambes de chiens ; — deux filles de chambre « à la mode » avec la tête, les bras & les jambes de finges. L'auteur n'aimait, il faut croire, ni les procès, ni la campagne, ni les foubrettes.

Pendant ce combat, Renaud apparaiffait couché aux pieds d'Armide, fur l'herbe & les fleurs ; il chantait des vers bien pâles qu'interrompaient les chevaliers; Renaud, amené par eux dans la falle, loin de fon enchantereffe, reconnaît fon infamie & arrache de honte fes bracelets, fes colliers, « fes dorures ; » le jardin d'Armide lui femble odieux (ce qui ne nous furprend pas s'il était tel que le deffin le repréfente), & il s'enfuit.

La douleur d'Armide éclate alors qu'elle voit fes nymphes

muettes, fes monftres vaincus, fes eaux taries, tous fes projets bouleverfés; elle appelle fes démons qui, pour fe moquer d'elle, apparaiffent fous la forme de trois groffes écreviffes, deux tortues & deux limaçons énormes & dégoûtants. Mais Armide déclame alors des vers écrits par Bordier (car ils s'étaient mis plufieurs pour cette œuvre) :

Quel fubit changement!
Quelles dures nouvelles!
Dieux, qu'eft-ce que je voy!
Ofez-vous bien, ô démons infidelles,
Paroiftre devant moy?

. . . .

Alors les démons fortent de leurs enveloppes rampantes & apparaiffent en vieilles femmes depuis la ceinture jufqu'à la coiffure, en hommes depuis la ceinture jufqu'en bas. Ce mélange des coftumes & des fexes avait le plus grand fuccès.

Le comédien Marais jouait Armide; la gravure le repréfente fort difgracieux avec fa haute taille, fon pourpoint cuiraffé & arrondi, fa tunique à la nymphe fendue d'un côté, fes bras nus & fa chevelure d'une abondance extravagante. Belleville, dit Turlupin, qui avait écrit les airs de danfe de Renaud, conduifait le ballet des Démons. Pour finir, ces derniers emportent Armide qui, en partant, fait écrouler fes jardins, & les changent de nouveau en une affreufe caverne.

Un entr'acte avait lieu ici. Puis, fur un « doux » concert de mufique par Guédron, entrait dans la falle un petit bois feuillé dans lequel étaient affis, fur deux ou trois rangs, & comme dans des niches de verdure, des chevaliers habillés à l'antique, avec la falade à plumes fur la tête. Le bois femblait obéir aux ordres du vieil ermite Pierre, fauveur de Renaud, & que repréfentait le chanteur Bailly, « avec une voix charmante; » il était vêtu d'une robe de pèlerin à coquilles, & coiffé d'un bonnet perfan; il fe tenait en avant, dirigeant

les chœurs des chevaliers antiques, c'eft-à-dire les foldats de Renaud, cherchant au travers des bois. Ils chantaient un chœur dont la coupe a été éternellement reproduite, & qu donnerait à penfer que depuis plufieurs centaines d'années nos librettiftes ne font qu'imiter fans rien inventer :

Allez, courez, cherchez de toutes parts,
Ce fuperbe Renaud le fier vainqueur de Mars,
Dont le cœur généreux,
En un lointain féjour,
Par l'effort d'un bel œil,
Eft efclave d'amour.
. . . .

Reprife du chœur :

Allons, courons, cherchons de toute part,
Ce fuperbe Renaud, etc...

Le bois difparaiffait à fon tour par le côté oppofé à celui où il était entré, & alors, au lieu des ruines du palais d'Armide, on apercevait, fur une quadruple eftrade abritée d'un dais, Godefroy de Bouillon & les principaux chefs des Croifés. Le roi repréfentait Godefroy, & les gentilfhommes qui avaient dansé les Démons étaient fes généraux. Ils étaient rangés fur 4 rangs, le roi occupant la place la plus haute de manière à réalifer une pyramide tellement brodée, dorée & parfemée de pierreries, que le public n'avait pas le loifir de fonger aux vifages des acteurs; & cependant, ajoute l'auteur, ces vifages étaient fi beaux, fi nobles, qu'à leur tour ils éclipfèrent l'éclat des bijoux.

Le roi fit un figne; 24 violons fe mirent à fonner le grand bal, & la nuit fe paffa dans les plaifirs & les danfes où brilla la grâce du roi. On lut furtout affidûment les envois poétiques faits pour les perfonnages du ballet.

Le duc de Luynes y était comparé à Achille; & Bordier avait fait pour la reine l'envoi ſuivant :

Beau ſoleil de qui je veux
Pour jamais ſouffrir les feux,
Regarde où tu me réduis,
Et cognois ce que tu peux
En voyant ce que je ſuis.

Nous verrons que ſous le règne de Louis XIV les envois en vers furent très-raffinés; ils ſe perfectionnèrent & furent ſe plier à toutes les fineſſes. Ici, ſauf pour la ſituation du roi & de la reine, les alluſions ſont aſſez rares. Benſerade, dans ce genre, fut de beaucoup ſupérieur à Durand & à Bordier.

Ce ballet de *la Délivrance de Renaud* accuſait encore une inexpérience ſingulière de la miſe en ſcène. Celui de *Tancrède* ou la *Forêt enchantée*, qui fut repréſenté peu après, avait les mêmes défauts.

Les contemporains de Louis XIII riaient de peu de choſe & ſe plaiſaient encore à des entrées groteſques & à des enfantillages de déguiſements.

C'eſt ainſi qu'en 1626, dans le ballet du roi ou les *Noces de la douairière de Bilbahaut avec Fanfan de Sotteville*, il y avait le divertiſſement des Doubles femmes. Tout y était double. Les violons ſemblaient jouer par derrière, parcequ'ils avaient ſur la nuque des maſques de vieilles femmes rieuſes & marchaient à reculons. Après les violons venaient de jeunes demoiſelles (toujours jouées par des hommes) ſaluant en ſe démaſquant d'un loup noir poſé ſur un viſage adorable en cire; elles faiſaient volte-face, & au lieu de belles figures & de tenues modeſtes, elles ne montraient plus que des vieilles femmes ridicules. Enfin, « s'étant toutes priſes par » la main, pour danſer en rond, on n'eût ſu dire, qui était » le devant, ou le derrière, tant cette invention jolie ſédui» ſoit agréablement l'imagination. » Croit-on que ces jolies

inventions fatiffiffent les efprits? Loin de là, on enchérit encore; on fit des danfeurs à quadruples faces, on les fit enfin marcher fur les mains, avec une jupe foutenue par des cerceaux & maintenue en l'air pour compléter l'illufion.

La volte-face rapide des danfeurs, offrant ainfi deux perfonnages différents, fut employée de nos jours au théâtre d'une façon affez intelligente; c'était à la Gaîté, dans les 4 *Éléments*, vers l'année 1834. Dans cette féerie, Macabre, au fond des entrailles de la terre, appelait fes danfeurs pour un divertiffement, & fes danfeurs étaient des fquelettes dont la charpente était deffinée, fur un maillot collant, en blanc fur fond noir; Macabre lui-même était enveloppé d'un manteau noir, & quelques inftants auparavant, la Nuit, traverfant la fcène, avait tendu fur tout le fond un grand drap noir; la rampe était baiffée & il ne reftait plus qu'une vague lueur pour apercevoir le ballet. Les fquelettes danfaient la *Macabre* en faifant face au public, & de temps en temps, à l'ordre de leur chef, ils faifaient rapidement volte-face; leur maillot n'ayant aucun deffin par derrière, ils difparaiffaient complétement dans le fond noir uniforme fur lequel ils ne fe détachaient plus; à un autre commandement ils fe retournaient & apparaiffaient de nouveau. L'effet était extraordinaire & eft toujours refté préfent à notre mémoire depuis notre enfance. C'était bien employer un moyen mal mis en œuvre au XVIIe fiècle.

Il nous femble inutile d'infifter davantage fur les repréfentations du règne de Louis XIII; il était grandement temps pour la France qu'une influence littéraire fe fît fentir à la cour. Le cardinal de Richelieu fut celui qui fe chargea de provoquer une heureufe réaction.

Mais il ne faut pas s'étonner outre mefure de la pauvreté de la mife en fcène à cette époque; fauf en Italie, il en était de même partout ailleurs, en province comme à l'étranger.

Lorfque dans *le Songe d'une nuit d'été,* dans la fcène de Pyrame & Thifbé, Shakfpeare s'égaie de la mife en fcène du

buiffon, du clair de lune, de la muraille fendue, & qu'il fait jouer ces acceffoires muets par des perfonnages qui expliquent ce qu'ils font, il ne devait pas vouloir fimplement indiquer une mife en fcène naïve attribuée à l'antiquité; il voulait auffi peindre certaines mœurs théâtrales qu'il avait vues de fon temps. Bien après Shakfpeare, on conferva en Angleterre une inexpérience fingulière de décorations & d'acceffoires; on manqua fouvent des plus fimples précautions pour tendre à l'illufion & jufqu'au milieu du XVIIe fiècle on avait confervé l'habitude, dans quelques théâtres, de réciter un épilogue comique immédiatement après le dénouement d'un drame ou d'une tragédie, dans le même décor & avec les mêmes coftumes. Charles Ier avait cependant protégé le théâtre, mais Cromwell & les puritains y avaient vu une œuvre fatanique & c'eft fans doute la révolution d'Angleterre qui avait porté obftacle au développement de l'art fcénique; il était tel que fous Charles II, on raconte que miss Nelginn, maîtreffe du roi, jouant fainte Catherine, dans une tragédie de ce nom, mourait à la fin en martyre avec plufieurs de fes compagnes; les garçons de théâtre s'approchant d'elle pour enlever fon corps avec ceux des autres morts, & ne comprenant pas ce qu'elle leur difait tout bas, elle leur cria : « Arrêtez, chiens maudits, je dois me lever & réciter l'épilogue. » Si pareille chofe fe paffait réellement en Angleterre, après la reftauration des Stuarts, on ne doit pas trop s'étonner de l'inexpérience françaife quarante ou cinquante ans auparavant.

Nous terminerons ce chapitre en rapportant une anecdote qui prouve le goût que la population françaife avait parfois pour le théâtre & les fingulières idées que l'on mettait en œuvre pour impreffionner le public. Lorfque Boifrobert était jeune, & cependant déjà chanoine à Rouen, avant fon exil de la Normandie & fon départ pour Rome (ce qui doit placer le fait vers 1620 ou 1625), il avait, avec quelques amis s'occupant d'art dramatique, organifé une repréfentation de la

Mort d'Abel. Tous les rôles étaient diftribués, on fe préparait à fixer le jour où le public affifterait à la comédie quand une perfonne influente réclama un rôle pour fon fils. Comment faire ? On s'ingénia, & pour ne pas refufer d'une manière défobligeante, on prit le retardataire, on l'habilla de rouge, on le plaça fur une chaife à roulettes, & il repréfenta alors le *Sang d'Abel;* de temps en temps le fang d'Abel traverfait le théâtre comme une tempête en criant : « Vengeance, vengeance ! » Il y avait là excès de réalifme, mais l'idée était fpirituelle dans fon excentricité.



CHAPITRE II

Repréſentation de MIRAME.

La repréſentation de *Mirame* fut plus qu'un événement littéraire. C'eſt à tort qu'on a ſouvent imputé au cardinal de Richelieu une jalouſie d'auteur tombé vis-à-vis de Corneille; certes, ſon amour-propre put être froiſſé de voir ſon œuvre ne produire aucun effet, tandis que *le Cid*, diſcuté partout, allait aux nues, mais ce ſentiment ne ſuffirait pas pour expliquer la rancune du cardinal & pour juſtifier certaine perſécution à laquelle Corneille n'échappa que grâce à de puiſſants protecteurs. Une grave intrigue de cour, dans laquelle Corneille, avec ſa naïveté d'homme de génie, avait donné tête baiſſée ſans ſe douter de rien, était mêlée à toutes ces diſcuſſions littéraires, — puis, brochant ſur le tout, une pointe de jalouſie de Richelieu contre la reine vint encore compliquer la ſituation.

Richelieu aimait à conférer avec les poëtes & les auteurs dramatiques; parfois il indiquait les ſujets à choiſir, écrivait une partie des pièces, & Deſmarets paraît plus que tout autre avoir réuſſi à lui plaire par une collaboration heureuſe du-

rant quelques années. Le cardinal fe délaffait donc des grandes affaires en travaillant en amateur. Péliffon (*Hiftoire de l'Académie*) s'exprime ainfi : « Il eft certain même » qu'une partie du fujet & des penfées de *Mirame* étaient » de lui; & de là vint qu'il témoigna des tendreffes de père » pour cette pièce, dont la repréfentation lui coûta 2 à » 300,000 écus, & pour laquelle il fit bâtir cette grande falle » de fon palais qui fert encore aujourd'hui à ces fpectacles. »

Mais le cardinal avait la fufceptibilité trop ordinaire aux gens de lettres dont l'épiderme fe révolte à toute critique, &, en follicitant de fes collaborateurs l'indication de quelques corrections utiles, il regimbait parfois aux confeils qu'on lui donnait. C'eft ce qui était arrivé à propos de la « *Grande Paftorale*, » tragi-comédie dont il avait fait plus de cinq cents vers. Sur fa demande, Chapelain montra difcrètement quelques remaniements à faire; le cardinal commença de lire la note que lui avait remife le poëte, mais il ne l'acheva pas & déchira, dit-on, le manufcrit. La réflexion le ramena toutefois à des idées plus douces; il reconnut que les confeils donnés n'étaient pas tous mauvais, & l'affociation littéraire qui produifit les comédies dites des cinq auteurs continua de fonctionner comme par le paffé : ces cinq auteurs étaient Boifrobert, Corneille, Colletet, de L'Eftoile & Rotrou; à eux fe joignaient parfois Scudéry & Claveret.

Une anecdote montre combien la recherche de l'expreffion, l'affectation, étaient de mode dans ce petit cénacle; elle femble indiquer que le cardinal pouvait avoir, le cas échéant, plus de bon fens, de jufte efprit & de foupleffe que fes poëtes ordinaires. Vers la fin de l'année 1635, la comédie des « *Thuilleries* » était prête, le cardinal venait d'en revoir une partie & il était queftion à certain endroit d'une cane, que, dans un baffin, l'on voyait

. . . . *barboter dans la bourbe.*

Une longue difcuffion s'éleva. Colletet prétendit que le mot

« barboter » était trop trivial; le cardinal le trouvait au contraire exact & voulait conferver l'expreffion. Colletet propofa :

. . . . *s'humecter dans la bourbe,*

comme plus noble; Richelieu céda & la pièce, précédée d'un prologue en un acte par Chapelain, fut repréfentée peu de temps avant *le Cid* au palais Cardinal (Palais-Royal), dans la falle où le cardinal donnait fes fêtes dramatiques, falle qui bientôt devait être remplacée par une autre plus brillante.

Le Cid allait alors devenir contre le cardinal une arme plus dangereufe que les confpirations, & bien que Corneille n'ait pas fenti probablement le faux pas qu'on lui avait fait faire, il n'eft pas étonnant que Richelieu ait vu cette pièce avec répugnance.

L'efpagnol, depuis longues années, était de mode à la cour; les courtifans affectaient de parler cette langue comme à une autre époque on les avait vus parler italien, comme on les vit plus tard parler anglais. Il y avait là un fouvenir de la Ligue & de la domination antinationale que les Efpagnols avaient exercée fur une partie de la France; Louis XIII, en époufant la fille de Philippe III, augmenta encore cette fantaifie à la mode, qui dura fi longtemps que, malgré Mazarin & fon cortége d'Italiens, l'efpagnol était encore ufité fous Louis XIV, & Molière fe conforma à cet ufage dans les divertiffements de fes premières comédies.

Cependant au fond, la nation françaife n'aimait pas les Efpagnols; les caricatures du temps en font foi & Corneille obéiffait au fentiment national en écrivant l'*Illufion comique* dans laquelle le matamore efpagnol était bafoué à plaifir. Mais la reine Anne d'Autriche fut mécontente de cette critique de fa nation dont elle voulait impofer les goûts à la France rechignée; elle fit favoir fon déplaifir à Corneille qui ne demandait pas mieux que de faire fa paix avec la reine & qui, fans voir l'intrigue qui s'agitait autour d'elle contre le

cardinal, donna tête baiffée dans le panneau que lui tendit le parti efpagnol. Il eft au refte préfumable que ce parti ne fe doutait pas de l'effet qu'allait produire la nouvelle œuvre de Corneille.

De Chalons, fecrétaire de Marie de Médicis, retiré à Rouen, avait cherché un fujet efpagnol qui pût plaire à la reine, — il fongea au *Cid*, & le propofa à Corneille. Celui-ci, ne voyant que le côté théâtral & dramatique de l'idée, accepta avec joie le fujet offert, & en 1636, la Cour fut la première à organifer, en faveur de la nouvelle tragi-comédie, un fuccès hors ligne. On la joua trois fois au Louvre avant que les comédiens de l'hôtel de Bourgogne ne la repréfentaffent fur leur théâtre; la paffion politique fe joignit à l'amour pour vanter Rodrigue & Chimène.

Richelieu fentit le coup, mais il fit bon vifage; *le Cid* fut joué deux fois de fuite dans fes appartements; fur la demande de la reine, il donna des lettres de nobleffe à Corneille, mais il couvait au dedans une fourde colère. La cour de la reine faifait plus de bruit que jamais : « Eh quoi ! Corneille, » penfionné par moi, fe difait le cardinal, prète l'éclat de fon » génie au parti efpagnol; il fe fait fon complice; il glorifie » l'Efpagne alors qu'il y a quelques mois à peine fes armées » étoient encore à Corbie, à vingt lieues de Paris! » — Corbie avait été repris, mais n'était-il pas au refte fingulier que ce fût Corneille qui cherchât à réhabiliter les vaincus. Puis un autre grief irritait le cardinal; il avait fulminé contre les duels, & dans *le Cid* encore, comme fi le poëte eût accumulé tout ce qui pouvait irriter fon protecteur, Corneille faifait l'apologie du duel, — duel de don Diègue & du comte, duel du comte & de Rodrigue, duel de Rodrigue & de D. Sanche. C'était comme un coup monté.

Le parti de la reine s'empara de la poéfie de Corneille pour en appliquer les vers aux circonftances politiques; chacun connaît la facilité merveilleufe de l'efprit français à fe fervir des textes en apparence les plus inoffenfifs pour en faire jaillir le trait

approprié aux befoins du moment. En 1637 d'ailleurs, les événements étaient devenus affez graves ; il y eut des arreftations dans l'entourage de la reine qui, encourageant la rébellion contre le cardinal, avait reçu le duc de Lorraine déguifé au Val de Grâce. Le cardinal penfa à févir contre P. Corneille, car ce dernier dans fon épître à Mme la ducheffe d'Aiguillon la remercie d'avoir en fa faveur employé fon grand crédit ; fon intervention le fauva d'une difgrâce complète.

Richelieu, animé d'un reffentiment peut-être légitime, quoiqu'exagéré, contre Corneille, eut la faibleffe de laiffer le foin de fatisfaire fa rancune à fes inférieurs ; la jaloufie littéraire entra alors en lice ; les complaifants d'antichambre, au talent vulgaire, quand ils en avaient, s'acharnèrent après l'œuvre du grand homme fourvoyé dans une intrigue de cour & chacun chercha à nuire à fon fuccès. Scudéry, auteur de *l'Amour tyrannique*, mauvaife pièce vantée par efprit de parti, Claveret, auteur d'une *Place royale*, Boifrobert, furent les plus acharnés. Rotrou feul fe retira, eftimant trop fon ami Corneille pour chercher à lui être hoftile.

Boifrobert écrivit une parodie du *Cid* qui fut jouée au palais Cardinal par des laquais, & l'Académie, fortant, felon fon habitude, des queftions littéraires, fe transforma en tribunal politique & cenfura *le Cid*.

Toutefois ce qui laiffe à penfer que le cardinal perfonnellement fe tint à l'écart des actes de fa coterie, c'eft qu'en 1639, lors des troubles de Rouen, Corneille ne craignit pas, pour apaifer fa colère contre les agitateurs, de lui adreffer une partie des vers de *Cinna*.

D'ailleurs, telle eft la puiffance du génie, que *le Cid*, avec fes excès & fon exagération efpagnole, furvécut aux perfécutions ; & bien plus, à l'extinction du beau feu de paille qui en avait facilité le fuccès, il éclipfa les pièces des 5 auteurs, & fi la parodie de Boifrobert eft en partie arrivée jufqu'à nous, ce ne fut que fous la protection des vers de Corneille.

L'explication des caufes de la rancune du cardinal nous a entraînés loin de *Mirame*; — il n'eft nul doute que le cardinal n'ait apporté beaucoup de foin à fa rédaction & qu'il n'en ait fait une queftion d'amour-propre — il eût été heureux de lutter avec Corneille. Mais certainement auffi le luxe apporté dans la mife en fcène, les dépenfes exceffives qu'il fit pour ériger un théâtre fpécial, accufent une intention galante vis-à-vis de la reine; c'était un hommage rendu, un fplendide *cadeau* offert d'une manière ingénieufe, & les auteurs du temps prétendent qu'il y eut dans *Mirame* une intention maligne contre celui que la chronique fcandaleufe défignait comme aimé de la reine. Tallemant des Réaux dit en effet que dans cette pièce on vit, fous des noms fuppofés « Boucquinquant (Buckingham) favori de la reine, battu par le cardinal. » L'intention du cardinal était-elle bien celle qu'on lui prête? Le public ne mit-il pas plutôt, au contraire, après coup les noms fur les mafques? C'eft ce qu'un examen attentif des faits comparés avec le poëme de *Mirame* paraît indiquer.

Revenons à préfent à cette pièce & aux dépenfes faites pour fa repréfentation.

L'ancienne petite falle que le cardinal poffédait dans fon palais était infuffifante; elle ne contenait que 600 perfonnes; Richelieu voulut la remplacer par une autre auffi vafte que le local pouvait le permettre, & munie de tous les perfectionnements d'alors pour les machines & les décors. Cette inftallation du théâtre du Palais-Royal conftitue donc un point de repère intéreffant pour l'hiftoire de la mife en fcène.

Il y eut un concours pour favoir qui ferait chargé de la conftruction; l'architecte Mercier fut celui qui donna les plans les plus majeftueux, le projet le plus folide; il ne put malheureufement développer la falle comme il aurait voulu, car l'efpace deftiné au bâtiment était refferré entre une rue & une cour : cette falle fut rectangulaire, en forme de parallélogramme allongé; elle avait 9 toifes de large en dedans.

— (Après la mort de Richelieu elle fervit à des repréfentations publiques ; la troupe de Molière y joua, puis l'Opéra vint s'y établir enfuite; brûlée au XVIIIe fiècle, elle fut reconftruite par Moreau.) La fcène était à un bout, & à l'autre extrémité il y avait 27 degrés de pierre difpofés en amphithéâtre à pente douce, terminé par un large & théâtral portique à trois arcades. Deux balcons dorés (un feul rang de chaque côté) rejoignaient en outre le portique à la fcène. Le plafond était peint par Lemaire, en perfpective avec une colonnade corinthienne foutenant une voûte « enrichie de rozons ; » cette décoration devait être lourde. La couverture de cette falle fit longtemps l'admiration des architectes ; elle fe compofait « d'une manfarde en plomb, pofée fur une fort » légère charpente & particulièrement fur 8 poutres de chêne, » chacune de deux pieds en carré, fur 10 toifes de long. » — Pareille force, pareille longueur de bois de chène ne s'étaient jamais vues ; chacune de ces poutres portait, en affemblages divers, 80 pièces de bois, & le maximum était d'ordinaire de 30 à 35 ; cette différence donne une idée de la réfiftance hors ligne de ces charpentes qu'on ne put réparer après la mort du cardinal, parce que de femblables bois coûtaient trop cher. Quand on avait parlé de poutres devant avoir de telles dimenfions les charpentiers s'étaient mis à rire ; cependant on les trouva ; on abattit dans les forêts royales de l'Allier, aux environs de Moulins, 8 chênes de 20 toifes de hauteur ; on les tailla fur place & chaque folive coûta 8,000 livres de tranfport.

Le cardinal s'était auffi beaucoup occupé avec fon architecte des fiéges & des degrés fur lefquels on les pofait ; les degrés des théâtres antiques avaient un pied et demi de hauteur ; cela parut trop confidérable pour monter & defcendre avec facilité, & Mercier exécuta des emmarchements de 5 pouces & demi de haut feulement, fur 23 pouces de profondeur. Mais comme il eft impoffible de s'affeoir fur des degrés qui n'ont que 5 p. 1/2, & qu'autant vaudrait s'affeoir à terre,

ces degrés fi bas ne fervirent que de marchepieds. — On plaçait fur chacun d'eux, aux jours de comédie, une longue fuite de formes « en bois » qui ne couvraient guères que les 2/3 de la furface des 23 pouces ; les fpectateurs rangés fur un degré n'étaient donc élevés que de 5 p. 1/2 au-deffus de ceux qui occupaient le rang inférieur. Les têtes étaient ainfi placées commodément pour bien voir ; mais il y avait un revers de médaille à ce fyftème qui parut alors conftituer le confortable le plus raffiné : c'eft que fur 23 pouces de profondeur il fallait qu'un fpectateur trouvât le moyen de s'affeoir & de développer fes jambes ; l'efpace nous femble terriblement économifé ; les dames du XVIIe fiècle ne portaient pas encore, il eft vrai, des paniers ; mais fi fous le rapport de la pente, ce fyftème valait mieux que celui des cirques antiques, nous ne penfons pas qu'il fût équivalent comme largeur de place & bien-être.

Le moment était heureufement choifi pour donner une œuvre nouvelle à la cour ; les efprits s'occupaient beaucoup de théâtre. En 1640, des dames de la cour, aimant la comédie, firent un fonds commun pour avoir le fpectacle deux ou trois fois la femaine pendant l'hiver. La reine, la comteffe de Soiffons, la princeffe de Rohan, étaient les organifatrices de ces fêtes. « La compagnie étoit choifie, & comme toutes chofes y » étoient admirables, auffi faut-il avouer que les comédiens ex- » celloient dans leur action, entre lefquels on avoit vu paraître » le rare Mondori, qui n'a point laiffé de fucceffeur & qu'on » eût pu comparer, fans flatterie, au Rofcius des anciens. » Tout fe préparait donc pour donner de l'éclat à la repréfentation de *Mirame* & chacun fe promettait d'admirer les machines nouvelles qui faifaient lever le foleil & la lune, & paraître la mer dans l'éloignement, chargée de vaiffeaux. Le public était foigneufement trié & choifi : « On n'y entroit, » dit l'abbé de Marolles, « que par billets, & ces billets n'étoient » donnés qu'à ceux qui fe trouvèrent marqués fur le mémoire » de Son Éminence, chacun felon fa condition ; car il y en

» avait pour les dames, pour les feigneurs, pour les ambaf-
» fadeurs, pour les étrangers, pour les prélats, pour les offi-
» ciers de la juftice & pour les gens de guerre. » L'entrée de la falle était fi malaifée, & l'on était fi exclufif des perfonnes, que l'abbé de Boifrobert, malgré fon intimité chez le cardinal, fut exilé, à la requête de Mme la ducheffe d'Aiguillon, pour avoir fait entrer à la repréfentation deux dames de vertu douteufe, qui tenaient, comme leurs femblables des XVIIIe & XIXe fiècles, à affifter à une PREMIÈRE. L'Académie, obligée de Boifrobert, le réclama, mais le cardinal fit longtemps la fourde oreille; Boifrobert ne revint qu'après que, dans un moment de maladie & de bonne humeur à la fois, le cardinal eut accepté en riant une ordonnance de fon médecin Citois, contenant cette prefcription : Recipe Boifrobert.

La pièce de *Mirame* ne nous paraît pas en fomme plus mauvaife que beaucoup d'autres admirées par tradition, uniquement parce qu'elles portent le nom de tel ou tel auteur ; elle a toutefois un grand défaut, c'eft l'affectation dans la penfée & la recherche exceffive dans l'expreffion. L'intrigue eft celle des tragi-comédies du temps. Mirame eft fille du roi de Bithynie ; elle aime Arimant, un vrai parvenu, qui commande la flotte du roi de Colchos ; Arimant veut enlever la princeffe, mais il eft battu & fait prifonnier par Azamor, roi de Phrygie, auquel le roi de Bithynie veut donner fa fille. Arimant, défefpéré, ordonne à fon efclave de lui paffer fon fabre au travers du corps, & Mirame fait acheter du poifon pour ne pas lui furvivre. Cependant elle feint de confentir à époufer Azamor, puis elle prend le poifon. Voilà les deux amants morts. Mais Almire, confidente de Mirame, vient annoncer que cette dernière n'eft point morte & n'eft qu'endormie ; de fon côté, Arimant n'eft que bleffé, & il fe trouve qu'il eft frère d'Azamor ; le père de Mirame l'adopte pour fon héritier & lui donne fa fille.

La mife en fcène, tout en accompliffant un progrès fenfible,

était encore simple ; le sentiment littéraire l'emportait sur le plaisir des yeux.

Mirame n'avait qu'un seul décor. C'était un parterre avec colonnade ornée de statues servant de fontaines, & dont la corniche est surmontée de vases d'où s'échappent de petits jets d'eau ; massifs à droite & à gauche ; au fond, une balustrade, avec douze statues, domine la mer prolongée jusqu'à l'horizon. Ce pays idéal représentait le jardin du Palais royal à Héraclée. Ce décor était charmant ; il a comme un parfum du temps & il conserve l'unité de lieu, c'était la convention & pas encore le trompe-l'œil. L'aspect du décor était varié par la lune qui est visible sur l'un des dessins & par le soleil qui se lève dans un autre ; la lune du *Freyschütz* & le soleil de *Guillaume Tell* ne sont donc point d'invention nouvelle.

Les gravures qui nous ont transmis le souvenir de la représentation de *Mirame* sont au nombre de six, y compris le frontispice ; il y en a une pour chaque acte ; elle représente la scène principale.

Le frontispice donne l'aspect du rideau qui glissait latéralement en deux parties , & du cadre de la scène, décoré de deux statues placées dans deux niches de chaque côté ; si l'on s'en rapportait aux proportions données à deux pages qui regardent en soulevant la toile, les dimensions du théâtre eussent été énormes. Il n'y a pas de rampe pour éclairer la scène & six degrés, au milieu, relient le plancher du théâtre au sol de la salle.

La gravure du 1er acte représente la scène IVe, l'arrivée d'Azamor chez le roi. — Au 2e acte, la lune brille, & le théâtre est assombri pour faciliter l'entrevue que la confidente a ménagée aux deux amants Mirame & Arimant, scène IVe — La gravure du 3e acte représente le jardin d'Héraclée pendant le jour ; le soleil brille ; c'est alors qu'a lieu la scène entre Arimant prisonnier, gardé à vue, & Mirame. — Au 4e acte, le ciel est pur ; Mirame désespérée est en scène avec sa suivante & deux pages. — Au 5e acte, scène dernière, tous les personnages

font réunis ; les infortunes des amants font terminées, Mirame s'évanouit dans les bras de fes femmes, par la joie qu'elle éprouve en apprenant qu'Arimant n'eft pas mort.

Les coftumes des femmes font ceux de 1640, avec le corfage décolleté, orné de dentelles, à manches larges & très-ferré à la taille ; fur la tête eft une plume qui retombe en arrière. Les hommes ont les jambes apparentes jufqu'aux genoux ; des jarretières de rubans, des brodequins à bouffettes ; ils ont la petite jupe ronde attachée à la taille, la vefte courte ; entre la jupe & la vefte, la chemife bouffe avec un flot de rubans, les manches bouillonnent ornées de guipures ; la grande collerette, les cheveux longs, la toque à plumes, complètent le coftume. Quelques-uns ajoutent la cuiraffe barrée d'une écharpe pour foutenir l'épée, & changent la toque pour un large chapeau.

Mais tout cet anachronifme femble naturel ; rien d'ampoulé, rien d'exagéré ; quelque chofe d'incertain & de fictif comme le pays que repréfente le décor.

Le cardinal affifta, fuivant les uns, à la repréfentation ; « tranfporté quand on applaudiffait ; tantôt il fe levait & fe » tirait à moitié hors de fa loge pour fe montrer à l'affemblée, » tantôt il impofait filence pour faire entendre des endroits en- » core plus beaux. » Suivant les autres, il aurait été attendre à Rueil le réfultat de la foirée ; lorfque Defmarets vint lui annoncer que l'effet n'avait pas été auffi beau qu'on l'eût efpéré, le cardinal lui répondit : « Eh ! bien, les Français n'auront » jamais du goût pour les belles chofes ; ils n'ont point été » charmés de *Mirame !* » La première verfion femble plus probable que la feconde ; le cardinal, recevant chez lui le roi & la reine, n'avait guères pu fonger à laiffer là fes invités & à fe retirer à Rueil. Mais une chofe paraît certaine, c'eft que le fuccès fut peu brillant, & le cardinal s'en aperçut fi bien que Defmarets, toujours attentif à le fatisfaire, rejeta la faute fur les acteurs « qui tous étaient ivres & ne favaient pas leur » rôles. » A cette époque, chez les comédiens, pareille chofe ne caufait pas, dit-on, trop de furprife. Une deuxième repréfenta-

tion, organifée par Defmarets, avec une claque payée, illufionna fi bien le cardinal qu'il refta perfuadé qu'il avait fait un chef-d'œuvre.

Selon l'abbé de Marolles, qui affifta à la première repréfentation & la place au 14 janvier 1641 (contrairement à la date donnée par les frères Parfaict), *Mirame* dut fon infuccès à ce qui devait faire fa gloire : aux machines. Elles gâtèrent la poéfie, & les yeux trop occupés ne laiffèrent pas aux oreilles le loifir d'entendre. L'abbé de Marolles eft au refte l'ennemi des machines, mécaniques & perfpectives ; elles lui gâtaient toujours le fpectacle ; l'efprit, difait-il avec affez de raifon, n'eft pas fatisfait ; le récit des bons acteurs, la bonne invention, les beaux vers, voilà ce qu'il demande ; « le refte » n'eft qu'un embarras inutile, qui donne même de faux jours » & qui fait paraître les perfonnages des géants, à caufe des » éloignements exceffifs de la perfpective, dont il faut que les » efpèces foient merveilleufement petites dans la proportion, » pour tromper la vue. » La cour de Louis XIV, quelques années plus tard, fut loin de partager l'avis de l'abbé de Marolles.

Après la repréfentation de *Mirame*, dans le même décor, M. de Valençay, évêque de Chartres, parut fur le théâtre en habit court, & vint préfenter la collation à la reine avec plufieurs officiers portant vingt baffins de vermeil doré, « char» gés de citrons doux & de confitures. » Puis le fond du théâtre s'ouvrit pour former la falle de bal ; la reine vint s'affeoir fous un dais, ayant à côté d'elle, un peu en arrière, Son Éminence (qui n'était donc pas à Rueil), vêtue d'un fuperbe manteau de taffetas couleur de feu doublé d'hermine.

Le roi s'était retiré après la comédie.

Dans les repréfentations fuivantes de *Mirame*, on ajouta un ballet de rhinocéros qui eut plus de fuccès que les vers de Son Éminence. La même année, les machines refervirent pour le *Ballet de la profpérité des armes de la France*, en cinq actes, avec trente-fix entrées ; on ajouta aux

décors déjà vus les tableaux : la campagne d'Arras, la plaine de Cafal, les Alpes avec effet de neige, la mer par une tempête, & la defcente de Jupiter dans une gloire ; mais ce ballet ne réuffit pas ; on trouva les coftumes mal appropriés au fujet, & les chars n'étaient traînés par rien, ce qui fembla contraire à toute vraifemblance. Il y avait bien d'autres chofes qui n'étaient pas vraifemblables & qu'on acceptait cependant fans fe récrier.

En revanche, ce qu'il y eut « d'exquis, » ce fut « les fauts » périlleux d'un certain Italien, appelé Cardélin, qui repré» fentait la Victoire en danfant fur une corde cachée d'un » nuage & parut s'envoler au ciel. » Un faifeur de tours de force a toujours eu, en France, un fuccès au moins égal à celui d'un bon comédien.

Malgré fon peu de fuccès, malgré le peu de cas qu'on fit plus tard de fa valeur, *Mirame* mérite d'être lue ; il faut faire la part des circonftances où elle fut jouée. Sa repréfentation pour nous, avait une importance particulière ; ce fut le premier effai, richement protégé par un perfonnage éminent & intelligent, du drame littéraire avec mife en fcène exceptionnelle ; il ne manquait que quelques intermèdes muficaux pour égaler, fi ce n'eft furpaffer, comme valeur d'imagination, les productions de l'Italie. L'opéra français n'était plus loin. La diftance eft énorme entre *Mirame* & les derniers ballets du règne de Louis XIII ; on fent une tendance littéraire irréfiftible, & cette repréfentation eft intéreffante auffi bien fous le rapport de la poéfie que fous celui des décorations & des coftumes.



CHAPITRE III

Repréſentations italiennes.
En Italie (1616-1637).
En France — la Finta Pazza (1645).

Maintenant, à côté de *Mirame*, examinons ce qu'était devenu l'art décoratif ſur les théâtres italiens ; un très-petit nombre d'exemples nous ſervira de point de comparaiſon, & nous verrons quels progrès s'étaient accomplis depuis le commencement du ſiècle juſqu'à l'époque qui nous occupe. Cette étude n'eſt pas inutile, car c'eſt peu d'années après *Mirame*, que les premières troupes italiennes, artiſtes & machiniſtes, furent appelées à la cour de France.

En 1616, pour le carnaval, dans la ſalle du palais du grand duc de Toſcane, on repréſenta le ballet intitulé : *La Liberatione di Tirreno ;* Callot, alors à la cour de Florence, avait deſſiné les décors, les coſtumes & une partie de la miſe en ſcène.

Tyrrhène était fils d'Ulyſſe ; & il s'agit dans le ballet d'une ſuite des démêlés d'Ulyſſe avec Circé. Cette œuvre relie bien comme organiſation matérielle & poétique le vieux ſtyle

avec le nouveau ; c'eſt un juſte milieu curieux entre le *Ballet de la Reine* (dont il ſemble une imitation) & les premiers ballets de la minorité du roi Louis XIV. On trouve lors de *Tyrrhène* le mélange des acteurs avec le public ; une partie des danſes a lieu au milieu des aſſiſtants. La ſalle eſt longue & étroite ; la ſcène, petite, eſt placée à un bout ; des gradins occupent l'autre extrémité. Le ſyſtème d'éclairage n'eſt pas indiqué ſur le deſſin ; nous en conclurons aſſez volontiers que la repréſentation eut lieu de jour ; le théâtre communique avec la ſalle par deux rampes latérales à pentes aſſez raides ; le plafond eſt plat, à caiſſons ſculptés ; à droite & à gauche ſont des murs ſans décoration, ſauf des bancs dans le bas où ſont aſſis quelques aſſiſtants ; une partie du public au fond & ſur les côtés ſe tient debout pour aſſiſter à la fête ; quatre ſtatues décorent l'encadrement du théâtre.

Les trois deſſins de Callot relatifs à cette repréſentation ſont les ſuivants :

1er Intermède : Une forêt avec une montagne au milieu. Des nymphes danſent ſur la ſcène & dans la ſalle, exécutant ce que l'on appelait des figures géométriques.

2e Intermède : L'enfer. Circé a appelé Pluton à ſon ſecours pour la venger de Tyrrhène. Le décor repréſente une architecture ruinée, inſpirée un peu trop des vieux maîtres italiens ; c'eſt un enfer trop régulier pour l'imagination de Callot. Au fond, deux tours laiſſent échapper des flammes ; des monſtres volants ſont ſoigneuſement équilibrés par groupes ; en avant eſt un démon trois fois haut comme les autres : c'eſt le Gigante Tifeo ſotto. Le géant était alors un grand moyen d'effet ſur le théâtre ; dans toutes les fêtes, dans les défilés, on plaçait pluſieurs de ces énormes ſtatures ; comment les obtenait-on ? les deſſins ne le laiſſent pas deviner — ſans doute par des échaſſes ajoutées aux jambes & par de fauſſes têtes placées ſur les épaules — mais alors l'effet devait être médiocre.

3e Intermède : Apparition de Vénus qui vient ſéparer les

combattants. La ſcène ſe paſſe dans un palais à colonnade ; au fond eſt un hémicycle de marbre avec des ſtatues placées ſur le couronnement ; c'eſt un des premiers eſſais du décor majeſtueux. Les combattants portent la cuiraſſe ajuſtée, le bas de ſaye à lanières (la petite jupe), le morion à plumes ; les étoffes ſont brodées & ornées de bouffettes ; à droite un tambour & une flûte, coſtumés à la Louis XIII, excitent par leur muſique l'ardeur des guerriers. Dans le ciel, Vénus & ſa cour ſont placés ſur un nuage ; les ſuivantes de Vénus jouent des harpes, des tambours de baſque, & des baſſes de viole. C'était le tableau final.

Tyrrhène était un ſujet profane ; à côté des œuvres de ce genre l'eſprit religieux créait des repréſentations d'un autre ſtyle. La plus remarquable fut celle de l'*Adamo*, par le Florentin Andreïni ; l'auteur intitule ſon œuvre « repréſentation ſacrée » & la dédie à la reine Marie de Médicis de France. L'*Adamo* eſt certes de beaucoup en retard, comme effets ſcéniques, ſur *Tyrrhène*, bien qu'il ait été joué à la même époque (1617), mais c'eſt une œuvre intéreſſante à tous les points de vue ; elle paraphraſe la Bible dont elle ſuit aſſez ſcrupuleuſement le texte ; c'eſt une ſorte de Paradis perdu italien mis en action, contenant la perſonnification des péchés, de la douleur, de la mort & de la rédemption.

Le décor repréſentait le paradis terreſtre ; il changeait peu durant toute la pièce. Au deuxième plan on voit une petite haie de fleurettes ; au milieu de cette haie ſe dreſſe une petite arcade de verdure avec un petit jet d'eau ; par derrière, un petit jardinet s'étend avec de petites plates-bandes au nombre de neuf, ornées en tout de trois petits arbuſtes tirés d'une boîte de jouets de Nuremberg. Au fond ſe profilent quelques coteaux. Un petit ſoleil de lanterne magique éclaire le ciel. Sur le devant il y a, à droite un petit palmier, à gauche un arbre plus grand que les autres. Ce paradis, de proportion réduite, ne donne pas une haute idée de l'imagination de l'auteur : ſur le bord de la ſcène ſe promènent un

2.

chien, un tigre, un singe, un coq & deux pigeons ; à côté, deux lapins jouent & font des culbutes. C'est dans ce décor que s'engage le drame sans grands effets de théâtre jusqu'au moment de l'apparition de Satan qui sort de terre au milieu des flammes, avec une queue de serpent, des ailes & un trident; Belzébuth, Lucifer & d'autres démons, avec des têtes de bêtes sur les épaules, accourent à son appel, les uns volant, les autres sortant de terre comme leur maître. L'apparition de Satan terminait le premier acte. Aux deuxième & troisième actes, les anges jouent des flûtes, des luths, des violes, on dirait d'un tableau d'un artiste primitif & inexpérimenté. Adam & Eve, nus tous deux, adorent Dieu; les animaux viennent inoffensifs, recevoir les noms qu'ils porteront; dans le défilé figure un griffon, animal héraldique que la flatterie prévoyante vis-à-vis des nobles assistants avait engagé l'auteur à faire figurer en bonne place. Cet acte engageait la situation principale, celle du péché. Satan, monté sur un char, appelait à son aide le géant Vana Gloria, personnification de l'Amour-propre poussé au dernier point; Ève était séduite par le serpent-femme monté sur le pommier; ici le décor, légèrement modifié, semble indiquer que le pommier avait apparu pour la circonstance. Ève cueille alors la pomme ; les démons envahissent le paradis, sonnant des conques, & Dieu vient à la fin de l'acte, dont les scènes sont fort courtes, juger les coupables. Il est porté sur un nuage soutenu par des anges ; Adam & Ève s'habillent alors; Ève revêt un manteau fait de feuillage ; Adam prend plus simplement une blouse. Le quatrième acte montre la lutte & les complots des démons ; des inventions monstrueuses circulent en l'air, mais combien elles sont inférieures à celles de Callot! Satan veut à son tour créer le monde ; il allume un feu diabolique, fabrique une boule de terre, & quatre cyclopes la forgent à coups de marteaux au-dessus de la flamme ; la boule éclate projetant de tous côtés une pluie d'êtres humains inachevés. A ce coup les démons disparaissent & laissent la scène libre.

Le décor s'eſt encore modifié ; le paradis n'eſt plus aperçu que dans le lointain pour ſignifier l'expulſion d'Adam ; le devant du théâtre figure la terre où il a été exilé ; il laboure ; ſa charrue eſt traînée par deux bœufs. Au milieu des coups de tonnerre, la Mort ſurgit du ſol ſous la forme d'un ſquelette portant une faux.

Avec le cinquième acte, auquel nous ſommes arrivés, commence la partie la plus vigoureuſe du poëme au point de vue dramatique ; c'eſt la lutte d'Adam & d'Eve contre les péchés créés par le diable ; ils ſuccombeut à toutes les ſéductions, & parcourent, dans une ſuite de ſcènes où ſont perſonnifiées toutes les paſſions, la ſérie des carrières humaines ; Adam épuiſe peu à peu toutes les jouiſſances juſqu'à celles du pouvoir ; un moment il eſt roi & un petit palais apparaît ſur la droite du ſpectateur. Dans cet acte était une danſe de nymphes pour ſymboliſer la luxure. De même que Fauſt, dont l'*Adamo* ſemble être là une ébauche, il faut qu'Adam meure ; alors a lieu la lutte des démons & des anges ; Saint Michel deſcend du ciel & précipite Satan dans l'enfer. Un des deſſins repréſente la chute de quatre démons pouſſés par deux anges au milieu des flammes qui ſortent du plancher. Un chant d'actions de grâce terminait la pièce, & les perſonnages faiſaient tableau : Dieu dans le haut avec les anges porteurs des longues trompettes traditionnelles, Adam & Ève agenouillés au bas. — Saint Michel, debout ſur un nuage, habillé à l'antique, avec pourpoint de buffle ajusté, un caſque romain & des ailes, reliait les deux groupes.

L'*Adamo* eſt une de ces curioſités que recherchent avidemment les bibliophiles ; c'eſt un petit in-folio carré publié à Milan en 1617 ; quarante gravures au trait, grandeur de demi-page, retracent non-ſeulement chaque ſcène, mais tou mouvement important accompli pendant ſa durée ; c'eſt un miſe en ſcène complète & illuſtrée. La ſcène eſt indiqué comme étant très-petite ; dix perſonnages au plus l'empliſſent complétement en hauteur & en largeur, & tous ces deſſin

naïfs mais expreſſifs laiſſent l'idée qu'ils ont été réaliſés ſur un petit théâtre particulier ſemblable à nos théâtres de ſociété ; ils ont au reſte une allure de ſincérité inconteſtable, l'artiſte ſemble dire : « voilà ce que j'ai vu & je n'ai point penſé à orner mon ſujet. » Des interprétations philoſophiques, imprimées en marge, complétaient pour le ſpectateur ou le lecteur l'intérêt du drame, & la diſcuſſion théologique intervenait au milieu du délaſſement du ſpectacle, c'était le cas ou jamais de placer en tête la deviſe connue de : *Caſtigat ridendo mores.*

Ce mélange de préceptes de religion, de drame & de ballet, eſt caractériſtique du temps & des cours italiennes, il accuſe de plus la perſiſtance de la forme des anciens myſtères, réduite à un petit cadre. Au reſte, les cinq actes de cette œuvre morale, aſſez médiocres au point de vue de l'enſemble & de la contexture, renferment parfois quelques ſituations dramatiques traitées d'une manière remarquable.

Quelques années après l'*Adamo,* le cardinal Barberini fit repréſenter à Rome, au palais de la Cancellaria, un *Saint Alexis*, drame religieux dont nous n'avons trouvé que les décors. — Saint Alexis était le fils d'un puiſſant ſénateur romain ; converti au chriſtianiſme, il quitta la maiſon paternelle pour aller prêcher la religion nouvelle; lorſque quelques années plus tard il ſe préſenta chez ſon père, il ne fut plus reconnu de lui : tout au plus le laiſſa-t-on vivre dans les ſervitudes du palais, ſous un eſcalier de bois où il paſſa les dix-huit dernières années de ſa vie. A Rome, dans l'égliſe Saint-Alexis ſur l'Aventin, on conſerve encore ſoigneuſement l'eſcalier ſous lequel mourut Alexis.

Ce fut cette légende que le cardinal Barberini fit mettre en drame. Le palais du père d'Alexis offre des perſpectives régulières & de riches colonnades ; ce décor, comme au reſte les deux derniers, dans leſquels figurent des anges & le groupe de la Foi ſuſpendus dans les airs, ſe rattachent au ſtyle pompeux ; il offre quelque analogie avec le dernier décor

de *la Liberatione di Tyrreno* & ſe ſépare complétement comme ſtyle des deſſins de l'*Adamo*. Mais le deuxième décor du Saint-Alexis eſt extrêmement curieux ; il repréſente un payſage charmant, un payſage *nature ;* il manque de couleur locale, car la ſcène ſe paſſe en Phrygie où saint Alexis exhorte à embraſſer le chriſtianiſme, les habitants qui danſent aux ſons de la guitare ; mais à part ce défaut c'eſt un tableau gracieux ; une rivière circule aux plans ſecondaires & ſe perd dans des lointains lumineux & parfaitement dégradés. Ce décor ne porte ni date, ni ſignature ; nous avons inſiſté ſur lui, parce que c'eſt, il nous ſemble, le ſeul exemple de décor deſſiné ſans préoccupation d'équilibre que nous ayions vu dans nos recherches.

Il nous faut à préſent ſauter environ quinze années en avant ; elles ont été remplies pour nous par les repréſentations du règne de Louis XIII, & les détails que nous donnerions ſur les ſpectacles du même temps en Italie ne conſtitueraient guère que des redites.

Padoue, ville morte à préſent, brillait au XVIIe ſiècle d'un éclat artiſtique ; en 1636, le marquis Pio Enea Obizzi, que ſes prénoms ſemblaient vouer à l'étude de l'antiquité, écrivit & fit repréſenter l'*Ermione*. Ce ballet, à la fois ballet, opéra, tragi-comédie, fut joué à Padoue dans le palais de l'auteur & ſervit d'introduction à un tournoi à pied & à cheval ; la pièce était mêlée à ce divertiſſement, elle l'amenait & le complétait ; elle ſe reſſent trop des fêtes avec carrouſels & machines ; l'élément théâtral n'y tient pas la principale place, mais, ſauf ſon développement exceſſif & ſa trop grande variété, elle ſe rapproche aſſez de la *Finta Pazza* & de l'*Orfeo* que nous verrons plus loin.

Le drame était diviſé en trois actions qui ſe reliaient tant bien que mal enſemble : l'Enlèvement d'Europe, les Aven-

tures de Cadmus, les Mariages. Le sieur Alfonso Chenda avait construit les machines de cette soirée. L'histoire d'Europe, celle de Cadmus, sont assez connues pour que nous n'insistions pas sur le développement des actions. Le Prologue, comme tous ses pareils, est à la louange de l'amphytrion; il se passait dans le même décor que l'Enlèvement d'Europe : un port ayant à droite des murailles & des maisons, à gauche des rochers, en avant un quai étroit & praticable. Iris traversait la scène appuyée sur l'arc-en-ciel; puis, après un chœur d'Amours, le ciel & les nuages s'agitaient comme mus par « un vent doux » & Mercure apparaissait avec Jupiter sur un char traîné par deux aigles dont le « mouvement semblait naturel. » Mercure portait son « costume ordinaire; » c'est dire qu'il n'en portait pas; Jupiter était vêtu « comme on le rapporte; » cette phrase, employée déjà par l'auteur du *Ballet de la Reine*, voulait dire, en 1581, que Jupiter était couvert & vêtu d'or des pieds à la tête, sans en rien excepter; en 1636, les dieux du paganisme avaient dû se résigner à un luxe moins coûteux; dans *Ermione*, Jupiter n'a plus que sa couronne qui soit d'or; son sceptre et sa robe sont d'argent, son manteau est bleu parsemé d'étoiles.

Europe apparaît avec ses femmes; elle porte, dit le livret (mais le dessin ne répond pas complétement à la description), un joli manteau brodé de pourpre, frangé d'or comme ses cothurnes, une veste verte ornée de pierres précieuses, une ceinture rose, des bracelets si larges « que levant les bras elle semble en avoir jusqu'aux épaules, » des perles dans ses cheveux noirs, & des plumes de héron posées d'une façon coquette sur le côté de la tête. Les cheveux noirs indiquent que le parti pris par Véronèse pour son Europe n'avait pas été adopté à Padoue à propos de la chevelure de l'héroïne. Mercure déguisé, vient lui proposer de monter un taureau bien doux qui peu à peu s'avance vers la pleine mer; Europe s'effraie, Agénor, son père, est au désespoir, mais Cadmus

vient & lui promet de lui rendre ſa fille; il s'embarque & traverse la ſcène dans un navire, que ſemblent diriger quatre petits Amours. Cette machine formait tableau à la fin de la première partie, entremêlée de chœurs et de ſymphonies; mais tous ces effets ſont peu réuſſis; les mouvements des chars, navires, mécaniques, &c., ne ſe ſont jamais que d'une couliſſe à l'autre, parallèlement au public; c'eſt encore l'enfance de l'art du machiniſte.

La deuxième partie ſe paſſe dans une campagne. Minerve a remplacé Iris ſur l'arc-en-ciel; à terre gît un dragon que Cadmus vient de tuer; après cet exploit, le héron prend la charrue qui a ſervi à l'*Adamo* & sème les dents du dragon; la terre s'entr'ouvre & de cinq trous ſortent cinq chevaliers lourdement bardés de fer; toute la vieille chaudronnerie du romantiſme reluit ſur leur dos; ils portent des panaches d'une hauteur inſenſée. Devant ces ſoldats de Cadmus, s'avancent cinq enfants, leurs pages, vêtus exactement comme eux; deux de ces enfants jouent du tambour; ils prennent la tête, & la petite armée vient se mêler au public en deſcendant dans la ſalle par les praticables qui ſont de chaque côté de la ſcène. Alors, ſur le théâtre, des traits tombent du ciel, & une illumination en globes de couleur, qui viennent ſe fixer à leurs extrémités, éblouit les yeux & termine la deuxième action.

Ici s'intercale une partie aſſez inintelligible dans le texte italien et qui ſemble être une ſérie de compliments allégoriques en l'honneur des aſſiſtants et de quelques-uns des perſonnages du ballet; puis ensuite commence la troiſième action : les Mariages.

La ville de Thèbes forme le décor; Minerve, toujours ſur ſon arc-en-ciel, s'est adjoint Mars pour rompre ſa ſolitude; Cadmus eſt en ſcène & il ſe diſpoſe à épouſer Ermione. Comment Cadmus, parti au premier acte pour délivrer Europe, Cadmus, qui s'eſt amuſé à ſemer & à récolter ſes chevaliers au deuxième acte, ſe trouve-t-il à préſent ſur le

point d'épouser Hermione ? comment cette princesse se trouve-t-elle à son tour mêlée à l'action ? C'est ce que nous avouons n'avoir point trop cherché à savoir au milieu du lourd & indigeste programme de l'*Ermione ;* d'ailleurs, le nom d'Ermione étant sur le titre, il fallait bien trouver la princesse quelque part, & pour conclure la soirée elle épouse Cadmus.

Le sieur E. Bartolini, qui a laissé la longue description d'*Ermione*, insiste beaucoup sur la splendeur des machines de la fin, sur la lumière adroitement répartie, sur les reflets. Pendant que six couples dansent en scène, Apollon & les neuf Muses apparaissent en l'air, & le théâtre est encore alors si étroit que ces seize personnages le remplissent complétement. Il semble résulter du récit de Bartolini que les six couples, représentant des Thébains, sont en réalité des couples Padouans, véritablement unis en l'honneur de la fête, & ici, par suite d'un singulier usage, l'orchestre du drame, violons, arpicordes, guitares, se met à sonner courantes et gaillardes sur lesquelles, pendant plusieurs heures, les invités aussi se mettent en danse; les assistants intervenaient à leur tour dans l'action.

Après le bal, l'Amour appelle Jupiter, qui apparaît le chef coiffé d'une couronne lumineuse si éclatante, qu'on ne pouvait le regarder en face; Hercule vient à son tour monté sur l'hydre de Lerne, monstre à sept têtes, machine organisée de façon à remporter ce soir-là tous les suffrages.

Aux entrées de Jupiter & d'Hercule succéda alors le Tournoi, & pour le terminer, le marquis Obizzi, tout armé, sous le costume de Cadmus, surgit de terre, monté sur un véritable cheval, dans une machine portant des Amours & les dieux de l'Olympe réunis pour célébrer avec éclat les noces de Cadmus.

Cette fête devait être d'une longueur intolérable; mais il semble qu'à la même époque, l'exubérance italienne se soit parfois mieux disciplinée, & le dernier exemple que nous citerons en est la preuve. Il est vrai que la représentation

dont nous allons parler eut lieu à Florence, et que cette ville avait conſervé ſon tact intelligent pour les œuvres d'art.

L'œuvre de Della Bella renferme les deſſins des *Nozze degli Dei*, repréſentées à Florence, en 1637, à l'occaſion du mariage du grand-duc de Toscane, Ferdinand II, avec Victoria d'Urbino; non-ſeulement la pièce était aſſez ſobrement taillée, mais on y trouve une certaine ſomme de vérité dans quelques-uns des coſtumes; il y a bien de la fantaiſie dans les coiffures, mais Louis XIV n'avait pas encore impoſé à ſon ſiècle la forme pompeuſe à l'excès.

Le premier tableau montrait, entre deux boſquets, un panorama de la ville de Florence qui ſerait encore admiré de nos jours; la forêt de Diane précédait le jardin de Vénus; dans ce dernier tableau, une riche architecture avec fontaines jailliſſantes, ſervait de cadre aux acteurs, qui ſouvent, ſelon le goût du moment, ſe trouvent groupés dans les friſes et ſuſpendus en l'air. Neptune avait enſuite ſon palais formé de rochers & de coraux; on y voyait les Tritons recouverts d'écailles & le deſſin indique très-nettement une Néréide, danſant ſeule ſur le devant de la ſcène, vêtue d'un maillot ajuſté, à écailles, & n'ayant en plus qu'une ceinture d'herbes marines. La grotte de Vulcain ſervait de lice à un tournoi dont les chevaliers reſſemblaient à la fois à des preux du moyen âge & à des ſeigneurs de la cour florentine. Pluton régnait en enfer, & le décor de ſon royaume était auſſi curieux que tous les enfers deſſinés dans les féeries modernes; des Centaures y combattaient, portant ſur leurs dos des diables velus, pendant qu'au milieu des flammes, des inventions monſtrueuſes ſe mouvaient dans les airs. Le ſeul reproche qu'on pût faire à ce tableau, c'eſt que l'architecture en était encore trop régulière; au reste, ce défaut était inhérent à l'époque; nous avons vu et verrons que le parallélisme perſiſtant des décors ſe retrouve partout. Le palais de Jupiter dans l'Olympe réuniſſait tous les dieux; c'était la décoration la moins bien trouvée, mais elle avait pluſieurs

étages, & dans les hauts, les perſonnages ſe promenaient à cheval, car les charpentes de théâtre étaient ſolidement & adroitement ajuſtées.

Paris allait bientôt voir dans ſes murs les ſplendeurs théâtrales de l'Italie : Mazarin, ſe ſouvenant des fêtes auxquelles il avait aſſiſté en Piémont, fit venir le machiniſte Torelli avec une troupe de comédiens, qui montèrent au Petit-Bourbon, en 1645, la *Finta Pazza* de Strozzi.

Torelli a deſſiné les décorations & en a dédié les gravures à la reine Anne d'Autriche ; mais La Bella, dans ſon œuvre, réclame pour lui-même le mérite des inventions qui formaient les intermèdes & que nous décrirons plus loin.

L'arrivée de ces troupes d'artiſtes italiens n'avait pas été vue avec plaiſir par tous les partis ; les antipathies politiques avaient ſaiſi l'occaſion de crier au ſcandale, & les pamphlets de la Fronde ont conſervé le ſouvenir des reproches qu'on fit au cardinal. Ainſi, par exemple, dans la mazarinade intitulée : *Plainte du Carnaval et de la Foire Saint-Laurent*, du 19 février 1649, on s'indigne que Mazarin ait fait :

..... icy venir de ſi loin,
A force d'argent et de ſoin,
De ridicules perſonnages
Avec de laſcives images...

Pour leur arrivée à Paris, les Italiens avaient choiſi une pièce qui avait obtenu, au delà des Alpes, un grand ſuccès ; la *Finta Pazza* eſt l'hiſtoire d'Achille à Scyros, du voyage d'Ulyſſe & de Diomède, des amours interrompues de Déïdamie, & enfin du départ d'Achille pour la guerre de Troie. Un prologue ouvrait la ſoirée ; le décor repréſentait une triple plantation alignée d'aſſez maigres peupliers ; au fond,

en perſpective, un palais campagnard. On y voyait Flore jouée par la ſignora Gl[a] Locatelli, enlevée de terre par les zéphyrs.

Les coſtumes antiques, dans le premier tableau du drame' ſe reſſentent de l'influence des grandes freſques italiennes; ce n'eſt pas en faire un mince éloge, car, malgré quelques inexactitudes, les coſtumes ſimples, à larges draperies, dont les maîtres de la peinture ont recouvert leurs personnages, s'ils ne ſont point exacts au point de vue d'une ſeule époque, ſont des coſtumes éternels.

Le premier décor repréſente le port de Scyros, les vaiſſeaux marchent & ſe croiſent comme nous le voyons de nos jours au premier acte de *Robert le Diable;* Ulyſſe & Diomède arrivent à terre. De groſſes tours encadrent le tableau où ſont rangés des navires antiques à la proue décorée de maſques monſtrueux. Au fond, par flatterie pour les Pariſiens, Torelli a placé la Cité vue du Louvre ; la pointe du Pont-Neuf, Henry IV ſur ſon cheval de bronze, l'entrée de la place Dauphine, les ponts bordés de maiſons, Notre-Dame, la Sainte-Chapelle apparaiſſent au lieu des antiques édifices de Scyros. — « Singulier anachronisme, dont, dit Torelli, on pourra me » blâmer, mais que le déſir de plaire à ceux qui m'ont ſi » bien accueilli me porte à commettre. »

Ulyſſe, Diomède & les habitants de Scyros, portent la cuiraſſe ajuſtée, la double jupe courte (bas de ſaye) couverte de lanières, & le manteau drapé ſur l'épaule. Dans le ciel, Minerve & Junon ſe promènent ſur des chars & ſe croiſent en diagonale ; en bas, Thétis ſort de la mer montée ſur une conque.

Un changement à vue conduiſait le ſpectateur dans le palais du roi Lycomède, palais d'ordre dorique, bien orné de ſtatues, bien doré & deſſiné ſur le modèle trop ſouvent employé à cette époque; comme toujours, une arcade plein cintre, au fond, encadre une petite perſpective d'une régularité exagérée. Lycomède, Ulyſſe, Diomède, des ſoldats, des

pages vêtus d'or, des hallebardiers, sont rangés sur divers plans; Déïdamie & Achille, costumé en femme, avec huit demoiselles leurs suivantes, viennent encore augmenter l'éclat du tableau. Le nombre des personnages dut faire impression sur l'esprit du public habitué aux parcimonieux cortéges des tragédies & des comédies; on compte sur le dessin de Torelli, plus de cinquante personnes sur le théâtre. Cinq sont rangées sur le devant: Lycomède, avec un grand manteau, est d'assez bon style; mais Ulysse (ou Diomède) qui s'est imaginé de changer de costume, porte la cuirasse avec une écharpe en travers comme les gardes des Valois; il a une triple jupe découpée, l'épée attachée à l'écharpe, le casque lourdement empanaché. Achille semble une dame de la cour de Louis XIV; il porte la jupe longue, ouverte sur une jupe plus courte, les manches larges avec dentelles, le corsage à guimpe, & il tient un *éventail* à la main. Les pages sont ceux de la cour de France; les figurants sont déguisés en Grecs ou en Romains, d'un style douteux, & quant aux figurantes, se modelant sur Achille, elles sont franchement du XVIIe siècle.

Le troisième tableau représentait une place publique, avec obélisque porté par des lions de bronze, des palais avec colonnades, balcons & jardinières pleines de fleurs; trois rues monumentales forment patte-d'oie perspective dans le fond, & rappellent par leur style le projet que Puget dessina pour Marseille un certain nombre d'années plus tard. Le décor fait assez bon effet, mais le plancher ne signifiait rien; c'était en haut qu'il fallait regarder. Le ciel s'ouvrait, l'Olympe apparaissait avec les dieux rangés dans le Zodiaque. La Victoire & l'Amour, recevant les ordres de Jupiter, s'élancent du ciel & descendent sur la terre; ils remontent en croisant leur direction & c'était là une merveille. A droite, en bas, sont le roi, la reine & un hallebardier; leurs costumes, qui de tableau en tableau deviennent de moins en moins vrais, sont de la plus bizarre fantaisie.

Le dernier décor, le jardin du roi Lycomède, est très-cu-

rieux; il y a ſeize portiques vus de face ou de profil ; ils ſont ſoutenus par ſeize cariatides femmes, grandes dix fois comme nature; c'eſt un décor vigoureux & d'un puiſſant effet, & c'était dans ce milieu féerique que les noces ébauchées d'Achille & de Déïdamie donnaient lieu au ballet final, intitulé la Fête Indienne; d'autres entrées avaient eu lieu entre chaque acte; ces ballets dont La Bella réclame, comme nous l'avons dit, l'invention dans ſa dédicace, rappellent encore les maſcarades des règnes de Henry IV & de Louis XIII & méritent d'être expliqués rapidement. Ils étaient au nombre de trois : les Autruches, les Ours, les Perroquets.

Le ballet des Autruches ſe compoſait de pas réglés, mettant en relief les aſpects bouffons, ſots & ſuffiſants de ces oiſeaux à l'allure comique; ils ſe préſentaient au public de face, de profil, par derrière, levant & baiſſant la tête ou la queue, tournant au dedans & au dehors leurs longues jambes & leurs groſſes cuiſſes; les poſes ſont groteſques & quelquefois indécentes.

Le ballet des Ours, accompagnés de leurs conducteurs jouant du tambourin, n'avait rien de ſaillant ; un défaut, d'ailleurs commun à toutes ces entrées, c'eſt le petit nombre des danſeurs ; il y a ordinairement cinq, ſix ou ſept perſonnages au plus indiqués comme danſant ; mais malgré ce défaut, le troiſième ballet, celui des Perroquets & des Indiens, eſt intéreſſant à examiner. Les deſſins montrent les oiſeaux voltigeant autour des têtes des Indiens & décrivant dans l'air des lacets combinés avec les pas des danſeurs.

Les oiſeaux étaient-ils vivants ? Y avait-il là adreſſe de jongleurs ou intelligence de la part des oiſeaux ? Y a t-il un peu d'exagération dans le deſſin de La Bella ? Ce ſont choſes que nous ne déciderons pas. Toujours est-il que ce ballet des oiſeaux de la *Finta Pazza* eut le plus vif ſuccès, & fit pâlir momentanément l'éclat de ſes décorations & de ſes machines.

La population pariſienne fut toutefois peu de gré à Torelli de ſes attentions flatteuſes ; l'antipathie pour le cardinal re-

jaillit sur lui lors de la Fronde ; Torelli faillit payer de sa vie la protection que Mazarin lui avait accordée ; il était Italien, &, comme tout ce qui était Italien, il dut à un moment se cacher & tâcher de se faire oublier ; une mazarinade, *Lettre au cardinal* en date du 4 mars 1649, en donne la preuve :

Ceux qui restent de vostre cour
Sont cachez icy tout le iour ;
Et pas un n'ose plus parestre,
De crainte d'estre pris pour traistre.
Même on dit que Cantarini (banquier,
Qui rimait à Mazarini,
Ne trouvant point chez qui se mettre
S'est fait abréger d'une lettre...
. . . .
Un chacun d'eux suit ce tran-tran,
. . . .
Les sieurs Miletti, Torelli,
Aussi bien que toute la trouppe,
N'osent plus avoir I en crouppe ;
Et de peur d'être criminel,
Torelli se nomme Torel.



CHAPITRE IV

État de la mécanique théâtrale au milieu du XVIIe *ſiècle.*

Pour ſe rendre compte des progrès de la miſe en ſcène à l'époque qui nous occupe, on peut conſulter un ouvrage italien : *La manière de fabriquer les théâtres* par Nic. Sabattini (1638). Ce livre contient l'indication de tous les moyens d'effet employés ſur les ſcènes italiennes, dont on copiait avec enthouſiaſme, dans toute l'Europe, les moindres détails ; il indique les reſſources du temps, réſume les progrès accomplis, laiſſe voir les points où les défaillances pouvaient ſe produire, & propoſe certains procédés nouveaux qui étaient hardis alors & qui paraiſſent bien vieux dans nos théâtres modernes dont la machinerie aurait beſoin d'être renouvelée de fond en comble. Le livre de Sabattini eſt encore intéreſſant au point de vue de la comparaiſon toute naturelle qu'il ſuſcite dans l'eſprit du lecteur, des procédés du XVIIe ſiècle avec ceux du XIXe.

Rien n'était encore fixé pour la forme des ſalles de ſpectacles; devaient-elles être conſtruites ſur un plan carré long ? devaient-elles être arrondies ? En France, elles étaient encore généralement longues, aſſez étroites, & à angles droits; on

choisissait pour établir un théâtre une salle destinée à un jeu de paume, à un manége ; on établissait parfois aussi la scène dans la grande salle d'un palais, lorsque l'amphytrion était assez riche pour payer les frais de la représentation d'une comédie ou d'un ballet.

Cette organisation fut longtemps conservée, & certains théâtres secondaires, bâtis au siècle dernier, avaient encore la forme d'un parallélogramme rectangulaire, système justifié au reste par l'économie & la facilité de construction.

La salle du théâtre de Modène, bâtie en 1638, pour le duc François Ier & dans son palais, fut, nous croyons, la première qui fut construite sur un plan arrondi. Avant ce moment, & encore longues années après, lorsqu'on ne jouait pas en plein air, dans un parc, une cour ou sur une terrasse, on prenait, comme nous l'avons dit, par exemple une salle assez vaste servant à divers usages ; on établissait la scène à un bout ; en face, on plaçait une série de gradins ; puis de chaque côté, le long des murs, on appliquait un, deux, & même trois étages de balcons latéraux, appelés alors « accoudoirs » ; les préparatifs se faisaient rapidement & sans trop de frais ; mais une partie du public n'apercevait la scène qu'en se tournant de côté & au travers d'une longue série de têtes. Ce fut cependant d'après ce système incommode que Mercier, nous l'avons vu, construisit la salle du Palais-Royal ; seulement, comme là, le public pouvait être moins serré & que la recette n'était pas l'objectif du maître, Mercier ne plaça de chaque côté qu'un seul balcon latéral ; il n'y eut pas ainsi d'accoudoirs superposés.

La salle des Machines, construite vers 1660 pour le mariage du roi, était arrondie & bien organisée comme mécanisme mais l'influence des anciens constructeurs lui imposa encore un plafond bas, à caissons sculptés & saillants, qui nuisait au coup d'œil & à la sonorité.

Sabattini s'occupe de la loge royale ou princière qu'il place au fond de la salle au-dessus des gradins ; cependant, le

plus fouvent, les fouverains affiftaient au fpectacle, affis en avant du public.

Les muficiens font tantôt au dehors, c'eft-à-dire dans la falle « fur un plancher bien orné & doré » tantôt au dedans, « vifibles ou invifibles » felon les intermèdes.

Dans le chapitre XXXVIII, il eft queftion de l'éclairage de la falle; généralement, on préférait les torches de cire parce que l'huile était de mauvaife odeur & les appareils mal fabriqués. Mais Sabattini, s'élevant contre le goût de fes contemporains, confeille l'huile de bonne qualité, mêlée à un parfum agréable; il dit que la cire blanche peut, il eft vrai, avoir une plus belle lumière lorfqu'elle eft bien affinée, mais il fait remarquer que la chaleur fait couler la cire, qui fent alors mauvais & tombe fur les affiftants qu'elle brûle & qu'elle tache. A propos du fyftème d'éclairage des falles de fpectacles, on peut faire la remarque curieufe que la cire, durant peu de temps, étant d'un prix élevé, on allumait les flambeaux feulement au dernier moment; le public fe trouvait déjà dans la falle plongée dans une pénombre qui prêtait à tous les défordres; l'allumage, au milieu de la foule & au-deffus de fa tête, de cierges mal fufpendus, mal attachés, pouvait en outre amener des accidents. Auffi Sabattini confeille-t-il d'allumer à l'avance les flambeaux de la falle, toujours avant ceux qui devaient éclairer la fcène.

Il y avait plufieurs manières de lever le rideau — foit latéralement, à droite ou à gauche, comme un rideau de fenêtre — foit de haut en bas, foit de bas en haut. Ces deux derniers procédés femblent avoir été d'abord peu pratiqués, & Sabattini les recommande cependant comme plus commodes. Il confeille néanmoins d'éviter de baiffer la toile du haut en bas, car fouvent, ainfi tirée, la toile tombait fur les flambeaux ou fur les perfonnages de la fcène & il en réfultait tumulte & danger; le fecond moyen, au contraire, tout « nouveau » remédiait à ces inconvénients. Pour tous deux au refte, le fyftème mécanique fe compofait d'un rouleau porté fur deux

poulies latérales, & qu'une corde, paffée fur une troifième poulie, faifait tourner dans un fens ou dans un autre; tantôt la troifième poulie était en haut, tantôt elle était en bas, felon que l'on voulait faire monter ou defcendre le rideau.

L'éclairage de la fcène paraît être ce qui laiffait le plus à défirer; on débattait beaucoup à cette époque fur la place que devaient occuper les lumières. Les uns les voulaient en haut, du côté des fpectateurs; les autres à droite, ou au fond, ou à gauche; il n'y a pas de trace, dans les deffins du temps, de lumières placées en bas fur le devant de la fcène; elles font plus fouvent en l'air, comme l'indique, quelques années plus tard, une gravure repréfentant un décor de la *Princeffe d'Élide.* La rampe dut venir par les théâtres infimes & par le perfectionnement du procédé élémentaire des chandelles que pofaient à terre les comédiens trop pauvres pour avoir des luftres au plafond.

Sabattini confeille de placer une partie des lumières en haut de la fcène, en dedans, du côté oppofé aux fpectateurs; il montre, fur de petits deffins, avec des hachures pour fignifier les ombres portées, l'avantage de fon fyftème qui fait difparaître ces ombres & répartit la lumière plus également. Il recommande de placer beaucoup de lumières blanches latéralement, invifibles des fpectateurs, afin d'éclairer le ciel.

Derrière la toile comme dans la falle on fe fervait, au milieu du XVIIe fiècle, des deux fyftèmes d'éclairage, l'huile & la cire. L'huile fe brûlait ordinairement dans des lampes à deux becs, en forme de petit navire, & munies de deux mèches trempant directement dans l'huile; la lumière de ces lampes était rouge & fumeufe. La cire (remplacée par le fuif dans les théâtres autres que ceux des Cours) donnait, comme nous l'avons dit, une lumière blanche; les bougies fe brûlaient fufpendues & difpofées fur des efpèces de cadres triangulaires fervant de luftres & munis chacun de trois luminaires. L'on fe préoccupait beaucoup des dangers d'incendie; furtout lors de la danfe appelée la Maurefque, on re-

commande la plus grande furveillance, car on frappait violemment des pieds & les fecouffes répétées pouvaient faire choir les appareils appendus le long des murs. Pour combattre le feu on avait de groffes éponges fixées au bout de longs bâtons & des feringues de gros modèle avec de l'eau en réferve. Ce fyftème précaire d'éclairage dura longtemps, car en 1782, l'architecte Patte, dans fon Traité de la conftruction des théâtres, dit que de fon temps on n'avait pas encore penfé à éclairer la fcène avec des quinquets à réflecteurs; les recherches férieufes à propos de l'éclairage des théâtres ne furent au refte entreprifes que vers 1785 par Lavoifier. Une obfervation importante à propos des théâtres du XVII[e] fiècle, c'eft que la faibleffe de la lumière fur la fcène était moins fentie que nous pourrions le croire par fuite de la faibleffe de l'éclairage de la falle; ces deux milieux étant en relation étroite, & l'éclat des décors dépendant en partie de l'ombre ménagée dans le vaiffeau où fe tient le public, les fpectateurs médiocrement éclairés ne s'apercevaient pas, comme nous pourrions le faire, de certaines défectuofités fcéniques.

Ce fut cependant avec les moyens peu avancés de l'éclairage indiqué par Sabattini, qu'en 1653, à la cour de Savoie, on obtint un effet qui caufa la plus grande furprife. M[me] la ducheffe de Savoie, Chrétienne de France, aimait beaucoup la couleur gris de lin; auffi, pour lui être agréable, le comte d'Aglié, ordonnateur de la fête, fit repréfenter un ballet intitulé: *Gris de Lin;* le fujet était naïf et la circonftance qui amenait l'effet de lumière était celle-ci: l'Amour, fatigué d'avoir fans ceffe un bandeau fur les yeux, demandait à Junon et à Iris la permiffion d'admirer la nature; il appelait la Lumière à fon aide et Junon lui laiffait le choix de la couleur fous laquelle il défirerait voir le monde. L'Amour, néceffairement, choififfait la couleur gris de lin; auffitôt tout l'afpect de la décoration changeait et la couleur demandée par l'Amour envahiffait tout.

Si la lumière était infuffifante ou du moins difficilement diftribuée, le refte des moyens fcéniques paraît avoir été développé. Sabattini donne les plus grands détails pour les perfpectives droites et obliques, pour les lignes du pavage. Il s'occupe de la diftance, des plans, du point de vue; il infifte fur le tracé perfpectif des maisons latérales, des fabriques du fond, des bandeaux, corniches, fenêtres, toits, cheminées, & furtout des balcons praticables pofés en encorbellement ou fur les façades des maifons. Il deffine des perfpectives fimples à double ou triple point de vue, &, ce qui était plus malaifé, une triple perfpective à un feul point de vue; mais ce dernier fyftème, plus pittorefque, femble n'avoir exifté qu'en théorie, car, dans les nombreux deffins de décorations qui nous ont paffé fous les yeux, nous ne nous rappelons pas en avoir vu un feul exemple.

Les perfpectives du fond s'ouvraient foit comme des portes ordinaires, foit en gliffant fur des rails par un mouvement de tranflation latérale parallèle au public.

Pour changer un décor à vue, chofe qui ne fe faifait pas fans bruit, Sabattini confeille de choifir le moment favorable, tel par exemple celui où, fur la fcène, on jette des cris, on brife quelques objets, où il y a fimulacre de ruine, ou bien l'on bat du tambour & l'on joue de la trompette; la trompette avec fes notes ftridentes, eft le moyen que recommande l'auteur. Les décors fe changeaient en enlevant ou en baiffant des toiles, en dédoublant des parties de châffis repliées les unes fur les autres comme les feuilles d'un paravent, ou encore en faifant gliffer, de droite à gauche ou réciproquement, le décor peint fur toile & enroulé fur deux cylindres placés verticalement dans les couliffes.

Avec ces moyens, qui nous paraiffent parfois d'une fimplicité enfantine, on était arrivé à produire des effets qui frappaient fi vivement l'imagination des contemporains, que quelques-uns criaient à l'abus des décors & fe plaignaient du luxe effréné du théâtre. « Il faut, difait l'abbé de Marolles,

» que le théâtre foit propre, mais avec une magnificence » médiocre, fans y employer toutes ces grandes machines, » ou ces longues perfpectives, qui nuifent fouvent bien da- » vantage aux acteurs, qu'elles ne leur donnent de grâces, » comme l'expérience nous l'a fait voir. »

Il eft probable que les changements de décors, les effets de machines, nuifaient au fpectacle, non par leur fplendeur mais par la difficulté même du mécanifme dont à fon insu fouffrait le public.

Il faut au refte distinguer les machines des décors. Les machines n'étaient pas des toiles peintes, mais feulement des pièces détachées, comme des « rochers, des arbres, » des vaiffeaux, des globes obfcurs ou lumineux, des aftres, » des bêtes monftrueufes, des chariots. » On avait foin d'éviter la repréfentation des animaux connus, fauf les chiens & les moutons; le plus fouvent les animaux fe repréfentaient avec un coftume, laiffant le bas du corps en homme; le bufte & la tête étaient affublés de la forme que l'on voulait peindre; par exemple, pour jouer un rôle d'oiseau, on couvrait fa tête d'un mafque à bec & on endoffait un habit couvert de plumes.

On voit dans Sabattini que les trappes dites anglaifes exiftent déjà; elles s'ouvrent, foit en un feul morceau, foit en deux, faifant office de battants de porte; les perfonnages furgiffent du fol, fortent des murailles, ou y rentrent — nous en avons vu un exemple dans l'*Ermiona*, lors de l'apparition des foldats de Cadmus. On excellait auffi à imiter les tempêtes, les naufrages, les embrafements, à faire apparaître et s'engloutir une montagne. Les effets d'apparition et de difparition des rochers et des collines étaient fréquents; on aimait, ainfi qu'on peut s'en convaincre en regardant les deffins de Callot, par exemple, à faire figurer ces acceffoires dans des compofitions. Il y eut au théâtre un exemple de ce goût en 1631. La reine de France propofa au cardinal de Savoie, alors à Paris pour des négociations, d'offrir au roi un ballet;

il y confentit, mais on fe moqua beaucoup à la Cour de ce « Montagnard » (nous dirions à préfent ce Savoyard) qui ofait prétendre à inventer quelque chofe de gracieux et de nouveau. Cependant le Montagnard inventa un « deffin » qui fut fort applaudi. Le 21 août 1631, au château de Monceaux, on repréfenta le *Ballet des Montagnards.* Cinq grandes montagnes étaient fur la fcène: Montagnes des Venteux, des Échos, des Ardents, des Lumineux, des Ombrageux. Chacune s'ouvrait à ton tour, puis difparaissait; les habitants lumineux étaient conduits par le Mensonge; ce dernier avait une jambe de bois, un habit avec des mafques & une lanterne fourde à la main.

Parfois, au moyen d'objets furgiffant de terre, on opérait la métamorphofe d'un perfonnage qui difparaiffait par derrière. Parfois auffi, dans le même but, une toile peinte était étalée par terre &, à un moment donné, on la foulevait au moyen d'un bâton pouffé par deffous.

De fort gros objets sortaient ainsi du fol. Par exemple, en 1634, à la cour de Turin, on repréfenta *la Verita nemice della Apparenza, sollevata del Tempo,* c'étair un ballet moral; pendant que, fur un nuage, defcendait l'Apparence vêtue de couleurs changeantes, avec un corps de jupe parfemé de miroirs, des ailes en plumes de paon, le Temps apparaiffait et fur fon ordre furgiffait un fablier énorme d'où fortaient les Heures et la Vérité.

Pour imiter la mer, Sabattini indique le moyen d'une toile agitée, foit par des hommes, foit par un fyftème de cylindres ondulés & tournants. On trouve dans fon traité, très-clairement deffiné, le navire du *Corsaire* et du *Fils de la Nuit*, tournant à droite et à gauche, venant « dritto » sur le public, variant la direction de fa fortie, obéiffant à la tempête. Si le navire ne fait que traverfer la fcène, une figure découpée gliffe fur des rails; fi le navire s'avance obliquement, il marche fur des rouleaux, & une tige de fer, verticale & puiffante, fupporte la galère (petite au refte), ofcillant

à droite & à gauche pour imiter le mouvement des rames. Si le navire eſt à voiles & doit tourner & virer de bord avant de diſparaître, le mécaniſme eſt plus compliqué : on devait diſpoſer la mer au moyen de cylindres en deux morceaux bien raccordés qui s'ouvraient pour laiſſer paſſer le navire; celui-ci n'avait pas de fond; une bande de toile imitant les vagues était attachée autour afin de maſquer le mécaniſme mû à l'intérieur par des hommes; le tout conſiſtait en un jeu de cylindres diſpoſé, tantôt latéralement, tantôt perpendiculairement à ceux qui figuraient la mer; au-deſſus ſe déployaient les voiles et s'accompliſſaient les manœuvres.

Les nuages, ſuſpendus, gliſſaient ſur des rails placés dans le haut de la ſcène; on les faiſait doubles, triples, ou grandiſſant & teintés ſelon le ciel que l'on voulait peindre. Les éclairs se produisaient en paſſant rapidement un ſyſtème d'éclairage derrière des châſſis peints que cette manœuvre rendait translucides.

On rapporte que Navarro de Tolède avait, vers 1570, imité le bruit du tonnerre en roulant des pierres dans un tonneau. Sabattini indique un meilleur moyen. On fabriquait un canal en bois auſſi long qu'on le déſirait, car de cette longueur dépendait la durée de l'éclat de la foudre; ce canal était poſé légèrement en pente & l'on faisait rouler, d'un bout à l'autre, un ou deux boulets de fer ou de pierre peſant environ trente livres; ce procédé était bon & fut longtemps en uſage même alors qu'on eut commencé à ſe ſervir de plaques de tôle bruyamment agitées; un ſiècle après, on perfectionna le moyen indiqué par Sabattini & l'on conſtruiſit une ſérie de canaux en bois diſpoſés comme un eſcalier dont les marches feraient inégales; le roulement avait lieu tant que les boulets étaient ſur une ſurface plane, à tout reſſaut avait lieu un éclat imitant celui de la foudre. Un procédé analogue fut même employé de notre temps lors des repréſentations de la féerie des *Sept Châteaux du Diable* au théâtre de la Gaîté. Pour imiter la foudre dans le tableau de l'Enfer, on avait diſpoſé, le long

de la scène, perpendiculairement & contre les avant-scènes, des conduits en bois semblables à ceux dont les maçons se servent dans les maisons en construction pour jeter, des étages supérieurs, les matériaux encombrants; et dans ces boîtes longues & étroites on précipitait chaque soir de grosses pierres qui augmentaient l'intensité du bruit.

Sabattini indique encore bien d'autres procédés :

Pour représenter l'enfer, on faisait des trous soit dans les côtés de la scène, soit dans le plancher, par lesquels on faisait sortir les flammes; pour cet effet il fallait se munir de « quelques hommes de bien » ; ils avaient en main de longs cylindres remplis de poix grecque & de résine, » qu'ils agitaient toutes les fois qu'on ouvrait les trappes ; mais il fallait pour cette manœuvre dangereuse des gens adroits & « sûrs. »

Ruiner le décor d'un seul coup était peu de chose à faire. On le préparait en bois ou en toile & par morceaux adroite ment raccordés & réunis ; en tirant quelques cordes, tout s'écroulait.

Pour rendre le théâtre obscur, rien de plus aisé ; il fallai préparer au-dessus de chacune des chandelles employées un cylindre épais, soutenu par une ficelle roulée sur une poulie: au signal donné on baissait le cylindre.

Embraser un décor était d'un bel effet; mais Sabattini conseille de ne pas employer ce moyen à cause du danger d'incendie ; il fallait prendre de la vieille toile usée & souple, la tremper dans une eau préparée (un liquide inflammable), en couvrir la surface de la maisonnette (casa) à incendier, puis un homme caché derrière mettait le feu. Sabattini indique le moyen de remédier aux dangers de l'incendie en préparant ses décors avec des couleurs « à la terre, ou au plâtre » ; les bois ou toiles ainsi peints ne s'enflammaient que fort difficilement.

Le livre de Sabattini donne encore la manière de faire tourner tout ou partie du ciel, au moyen de grandes roues dentelées, de faire varier les couleurs des objets ou des per-

fonnes, de faire apparaître des monftres vomiffant de l'eau par les narines & de fabriquer des fontaines jetant, pendant tout un acte, des cafcades d'eau véritable.

Il y avait de nombreux appareils pour faire defcendre les perfonnages du ciel ou leur faire traverfer l'efpace; quelques-uns ne paraiffent pas fans danger. Le paffage d'une couliffe à une autre, par un mouvement parallèle au public, était peu de chofe. La defcente perpendiculaire avait lieu au moyen d'un treuil & d'une poulie placés derrière la fcène; en dehors, du côté des fpectateurs, était une poulie foutenue par une traverfe, au bout de laquelle on difpofait le nuage ou l'ornementation qui devaient foutenir l'artifte. Mais dépofer, du ciel fur la terre, un ou plufieurs perfonnages était plus compliqué; un treuil, avec poulie dans le haut, faifait encore mouvoir le mécanifme, & ce dernier fe compofait d'une longue tige verticale fe mouvant fur un axe placé dans le plancher de la fcène; cette tige était munie à fa partie inférieure d'une maffe de plomb; quand on voulait faire defcendre l'appareil placé en l'air, on foulevait la tige par fa partie à contre-poids, on la lâchait doucement au contraire quand on voulait faire remonter les perfonnages à leur place primitive. L'évolution fe faifait dans un quart de cercle & la rupture de la tige était à craindre; une particularité curieufe de ce mécanifme, c'eft qu'il demandait beaucoup de place non en largeur, mais en longueur; il convint donc parfaitement aux falles longues & étroites du règne de Louis XIV, mais tomba en défuétude au fiècle fuivant quand la fcène devint plus large & relativement moins profonde. Le fyftème de ce contre-poids avec évolution dans un quart de cercle explique des effets très-fimples mais très-furprenants qu'applaudit bien fort la cour de Louis XIV, par exemple: la defcente d'un Amour du fond de la fcène jusqu'au milieu du parterre; l'allongement proportionnel de la tige fuffifait parfaitement à produire cette petite merveille.

On poffédait auffi des machines avec armature en fer fe divifant en trois parties & fe refferrant en une feule; d'autres, fe développant peu à peu pour aider à la perfpective. Des

3.

chapelets de nuages cachaient le plus souvent les ressorts, mais parfois on possédait un mécanisme déposant, des frises sur la scène, d'un seul coup, un personnage sans qu'il fût entouré d'aucune nuée, et de manière à ce qu'en touchant le sol il pût se mettre immédiatement à danser & à jouer ; ce mécanisme était le même que pour les appareils à nuages, mais la légèreté devait en être cependant assez adroitement calculée pour que le tout fût masqué par la seule épaisseur de l'artiste. C'était déjà le commencement des armatures de fer employées de nos jours pour les tableaux vivants.

Lors des apparitions dans le ciel, les scènes se superposent aux scènes & les figurants sont si nombreux qu'on pourrait penser que les planchers supplémentaires étaient plus utiles que le plancher ordinaire. C'était le grand art du machiniste de soutenir & d'enlever beaucoup de monde ; & Vigarini ne manqua pas de prouver son habileté lors de l'ouverture de la salle des Machines aux Tuileries, en 1662, avec l'*Ercole amante* — le prologue d'*Amphytrion* lui-même offre un exemple, & comme un écho affaibli, de ces habitudes des appareils à nuages transportées dans la comédie. Aussi les contre-poids étaient chose importante, & le registre de Lagrange indique que la *Toison d'or* a nécessité l'achat de 1500 livres de plomb pour contre-poids, & *Andromède* celui de 2,200 livres.

Les machines, les « méchaniques » comme on disait alors, se composaient le plus souvent de chars, nuages, tritons, chevaux marins (comme dans le *Palais d'Alcine*, lors des *Fêtes de l'Ile Enchantée*); on voyait aussi des glaçons flottants, des oiseaux gigantesques, par exemple un paon formant gondole avec trois ou quatre personnages assis sur la queue épanouie en éventail & relevée en poupe.

Les appareils employés dans les cortéges, fêtes & intermèdes, passèrent tout naturellement au théâtre & l'artiste qui fit le plus par son imagination pour varier le modèle de ces « méchaniques » parfois ingénieuses, fut Callot ; les études qu'il avait faites de 1608 à 1622 soit à Rome, soit à Florence, à la cour du

grand duc Cofme, fous la direction de Parigi & Tempefta, avaient ouvert fon efprit à tous les perfectionnements de la pompe théâtrale. Son œuvre offre quelques exemples curieux.

Lors de l'entrée à Florence du prince d'Urbin, on voyait Atlas portant le monde fur fes épaules; au-deffus était une nymphe, & le char qui portait la machine, traîné par quatre chevaux, était accompagné par des géants. Le char de l'Amour fe préfentait d'abord fous la forme d'un amas de nuages; puis il s'entr'ouvrait; dans le haut étaient groupés des petits Amours, au-deffous, les trois Grâces, à peine couvertes d'un léger voile; accompagnaient la Paix s'impofant aux combattants (il s'agif fait du *Tournoi de l'Amour*).— Derrière venait le char de la mer; neuf tritons nageaient dans un vafte baffin, & au-deffus d'un temple en coraux & en madrépores, trônait Thétys, étendue en tableau vivant dans une conque élégante.

Ce fut le beau temps des machines. D'autres gravures de Callot montrent: un cygne, monté par un Amour, & menant à fa fuite une falamandre roulant fur des flammes & chargée de douze héros, — La forge de Vulcain traînée par des monftres marins, — Arion fur un énorme dauphin, & jouant du luth.

On trouve encore dans l'*Art de fabriquer les théâtres* l'apothéofe finale avec roues brillantes & concentriques tournant les unes dans les autres & en fens inverfe ; & ce livre indique la manière de faire apparaître les fantômes, de les faire grandir & diminuer. Mais ce dernier moyen de fantaftique nous paraît affez maigrement réuffi ; le fantôme ne pouvait guère s'éloigner de la couliffe & prêtait peu à l'illufion.

Si l'on combine en imagination les reffources indiquées par Sabattini avec les décors que les anciens deffins nous ont confervés, on peut recompofer des effets pittorefques; il y a, fauf peut-être la dimenfion, les mêmes éléments de fuccès que dans les théâtres modernes. Burnaccini, décorateur célèbre, a laiffé auffi quelques vues de théâtre d'un ftyle affez remarquable; ces deffins peuvent compléter les indications de Sabattini. On y remarque, par exemple : Un palais de la Guerre,

fait d'une enfilade de guerriers à cheval, entourés de panoplies énormes; — Une ville antique affiégée, avec fes tours & fes remparts à demi ruinés, avec fes éléphants de bataille, avec les machines d'attaque & de défenfe; — Un enlèvement des Sabines (deftiné à nous ne favons quelle pièce). Le décor repréfente une place d'un ftyle antique tout à fait de fantaifie qui reffemble à la place Saint-Marc avec les Procuraties tout autour; il y a eu fête; des femmes font à toutes les fenêtres qui font pavoifées, décorées de tentes, garnies de tapifferies; des foldats romains s'emparent des Sabines qui danfaient avec eux; l'action eft vive, les pofes font variées & les perfonnages innombrables; on fent dans les décorateurs de ce temps un tempérament nourri à la grande école des maîtres italiens.

Parmi les gravures que nous avons examinées, un fujet furtout nous a femblé original; il peut être attribué à Torelli & doit remonter au temps de la *Finta Pazza;* peut-être était-ce un projet pour le premier décor de cette pièce avant qu'on ne lui fubftituât la vue de Paris prife du Louvre? La fcène repréfente un port; à droite & à gauche font deux tours, la ville eft au fond; des efcaliers bordent les quais & les galères font rangées vis-à-vis des maifons. Au deuxième plan, & haut comme toute la fcène, eft le coloffe de Rhodes, jambe deci, jambe delà, tenant dans une de fes mains, placée au niveau de fon épaule, le vafe qui lui fervait de torche. Au milieu, & paraiffant toutes petites à côté des jambes formidables du coloffe fous lefquelles elles paffent, apparaiffent Thétis & Vénus (ou la Fortune); toutes deux font portées fur des conques fortant de l'onde & font repréfentées complétement nues. Ce décor, d'un grand effet, rapproché de certains chars de Callot, prouverait que le XVIIe fiècle connaiffait les tableaux vivants; un autre deffin montre au refte Vénus n'ayant pour vêtement, felon la tradition, qu'une étroite ceinture & un manteau que le vent gonfle & rejette derrière elle.

Malgré l'exubérance d'imagination des deſſinateurs deux faits ſemblent certains; c'eſt d'abord que le même décor ſervait ſouvent à pluſieurs pieces & que nos ancêtres, plus aiſés à ſatisfaire que nous, ne murmuraient pas de cet uſage — puis enſuite, c'eſt que le parallél'ſme régnait en maître dans l'art théâtral; comme en architecture, la manie du pendant régulariſait les points de vue, les perſpectives, les groupes; cet équilibre calculé est monotone & ſi peu déguiſé, que l'examen des décors de ce temps cauſe, au bout de quelques heures, une laſſitude extraordinaire.



CHAPITRE V

Mazarin, les comédiens italiens & la Fronde.
*L'*ORFEO *& l'*ORPHÉE *(1647).*

MALGRÉ les murmures de ses adverfaires politiques, Mazarin continua de faire repréfenter quelques drames lyriques par les artiftes qu'il avait fait venir d'Italie. La Fronde avait commencé à agiter Paris ; mais au milieu des troubles, les plaifirs n'étaient pas oubliés.

Les Italiens faifaient les frais de toutes les fêtes ; on appelait alors leurs pièces des comédies en mufique, & ce genre était fi peu conforme aux tendances de l'efprit français que les affiftants pour la plupart goûtèrent d'abord peu ce fpectacle ; les obfervations de quelques contemporains en font la preuve. Mme de Motteville, entr'autres, s'exprime ainfi : « Ceux qui s'y » connaiffent les eftiment fort (les Italiens); pour moi je trouve » que la longueur du fpectacle diminue fort le plaifir.... & que » les vers naïvement répétés.... touchent plus les efprits que le » chant ne délecte les oreilles. » — « Le mardi gras de cette » année (1646), la reine fit repréfenter une de fes comédies » en mufique dans la petite falle du Palais-Royal..... Nous » n'étions que vingt ou trente perfonnes dans ce lieu, & nous » y penfâmes mourir de froid & d'ennui. »

Mazarin & ceux qui partageaient ses goûts ne se découragèrent cependant pas ; & dans l'hiver de 1647 il se produisit encore une recrudescence dans les goûts de spectacle de la Cour ; le confesseur de la reine, qui avait su que pendant son deuil elle s'était cachée pour aller à la comédie, avait, en 1646, blâmé ces tendances mondaines. Alors qu'elles s'affichaient ouvertement, il renouvela ses censures ; car ce n'étaient que fêtes au Palais-Royal, la reine allait publiquement au théâtre & y menait le jeune roi. Pour échapper à cette opposition religieuse, la reine fit consulter plusieurs évêques, & devant le désir de la souveraine on déclara que si la comédie était vertueuse, il n'y avait aucun mal à y assister ; les spectacles continuèrent donc & l'obstacle qu'on avait tenté de leur opposer ne servit qu'à leur donner plus de prix. Aussi, pendant quelques années, de 1647 à 1650, les représentations théâtrales se succédèrent-elles à la Cour, interrompues passagèrement par deux seules causes : les péripéties de la guerre civile, & la petite vérole qui mit en danger les jours du jeune Louis XIV.

Parmi les comédies jouées à cette époque, l'*Orfeo* & l'*Orphée* sont celles qui fournissent les détails les plus intéressants, puis ensuite vint *Andromède* — ce seront les trois œuvres dont nous nous occuperons.

Il y eut deux *Orphée*.— L'un, avec paroles italiennes & une musique fort importante, fut joué à la Cour. — L'autre, avec paroles françaises, fut représenté sur le théâtre du Marais. Tous deux avaient une mise en scène riche & compliquée. Les principales éditions de chacune de ces pièces sont les suivantes :

Pour l'*Orfeo* :

1° *Orphée*, tragi-comédie en musique — 1647. In-4° imprimé chez Cramoisy. C'est une simple analyse de la publication suivante.

2° La représentation naguère faite devant Leurs Majestés dans le Palais-Royal de la tragi-comédie d'*Orphée* en musique

& vers italiens, avec les merveilleux changements de théâtre, les autres machines & inventions jufqu'à préfent inconnus à la France, au Bureau d'adreffe. 8 mars 1647. (Les vers italiens de cet *Orfeo* ont été attribués à l'abbé Perrin.)

Pour l'*Orphée :*

1º Deffin du poëme & des fuperbes machines du *mariage d'Orphée & d'Eurydice* qui fe repréfentera fur le théâtre du Marais par les comédiens entretenus par Leurs Majeftés. Chez Baudry, 1647, in-4º. (C'est l'explication abrégée de la pièce fuivante);

2º La *grande journée des Machines* ou le *mariage d'Orphée & d'Eurydice.* — Chez Touffaint Quinet, 1648. In-4º. (Les paroles françaifes de cet *Orphée* étaient de Chapoton.)

Il y a entre les deux livrets identité de fujet, mais auffi de nombreufes différences ; tout femble bien indiquer qu'il y a là deux œuvres diftinctes. L'*Orphée* joué fur le théâtre du Marais nous paraît avoir été une imitation françaife dirigée contre les idées italiennes de Mazarin.

Il y a au refte certaines obfcurités à propos de l'*Orphée* & de l'*Orfeo*, à ce point que la plupart du temps on en a fait une feule & même chofe; on a varié fur les dates de leurs repréfentations. Quant à l'*Orfeo*, il ne peut y avoir de doute, le compte-rendu ou plutôt le programme de Renaudot étant du 8 mars 1647; l'*Orphée* de Chapoton dut fuivre de près, & fon fuccès fut plus franc, car en 1662 on le reprit au théâtre du Marais, pendant que fur la fcène des Tuileries, dans la falle des Machines, on jouait encore un autre *Orphée*. L'*Orfeo* de Mazarin eut peu de fuccès; *Andromède* fut commandée à Corneille pour en utilifer les décors dès les premiers mois de l'année 1647; mais par fuite de divers tiraillements, *Andromède* ne fut repréfentée qu'en 1650; il femble qu'entre les deux époques Mazarin, acharné à produire fes Italiens, ait effayé en 1646 & 1649 des repréfentations nouvelles de l'*Orfeo*; car ce fut à cette époque que les mazarinades parlèrent le plus de cette pièce, dont la

première repréfentation avait eu lieu à la fin des jours gras de l'année 1647.

Ce jour-là « le cardinal Mazarin donna un grand régal à » la Cour... c'était une comédie à machines & en mufique à » la mode d'Italie, qui fut belle, & qui nous parut une » chofe extraordinaire & royale. »

Ces mots de Mme de Motteville font louangeurs, & fon avis, après ce que nous en avons rapporté plus haut, ne peut être fufpect. « Il avait fait venir les muficiens de Rome » avec de grands foins, et le machinifte auffi, qui était un » homme de grande réputation pour ces fortes de fpectacles. » Les habits en furent magnifiques, & l'appareil tout de » même forte. Les mondains s'en divertirent, les dévots en » murmurèrent. »

Le temps avait en effet manqué; le cardinal & le duc d'Orléans preffaient la reine pour qu'on ne jouât l'*Orfeo* que pendant le carême : mais celle-ci, voulant à la fois fatisfaire fes plaifirs & fon confeffeur, tint bon pour que la repréfentation eût lieu pendant le carnaval. Elle fut cependant fort dépitée parce que, malgré la hâte apportée, la première repréfentation n'eut lieu que le famedi gras & qu'elle commença tard dans la soirée. Or, la reine, ayant l'habitude de communier le dimanche au matin, défirant ne pas manquer à cet ufage & ne pas bleffer cependant le cardinal, quitta la comédie à moitié & fe retira chez elle de manière à « prier Dieu, fe coucher & fouper à l'heure qui conve- » noit. » Le lendemain foir, dimanche gras, l'*Orfeo* fut joué une feconde fois et la Reine affifta jusqu'au bout à la repréfentation. Au milieu de mille petites intrigues de Cour, le maréchal de Grammont & le duc de Mortemart entr'autres, firent de l'*Orfeo* des louanges fi outrées, qu'elles nuifirent plutôt qu'elles ne fervirent à fon fuccès.

Le lundi gras de cette même année marqua dans la vie théâtrale du jeune roi Louis XIV ; il y eut bal dans la falle du fpectacle ; c'était celle où avait été repréfentée *Mirame ;*

le théâtre se métamorphosait avec rapidité. La salle de danse « était dorée, et faite par grands cadres avec des tableaux » peints en perspective, qui étaient un agréable objet à ceux » qui occupaient l'amphithéâtre. »

Les sièges et les carreaux n'étaient pas apportés par des laquais; ils montaient seuls du dessous; & dans le haut de la salle il y avait un trône de toile d'or & d'argent; « quatre » grands chandeliers (candélabres) de cristal éclairoient cette » salle qui paroissoit un véritable enchantement, & qui, dans » nos jours, nous représentoit le siècle d'Urgande & d'Ar- » mide. » Ce fut dans ce milieu enchanté que Louis XIV, âgé de huit ans, dansa pour la première fois avec une grâce parfaite; il était vêtu de satin noir brodé d'or & d'argent, & ses longs cheveux blonds tombaient sur ses épaules en grosses boucles. Le succès que, dans cette soirée, obtint sa belle chevelure, fut peut-être ce qui fit que, ne voulant pas renoncer plus tard à cet ornement, le grand roi imposa à ses courtisans des perruques si outrageusement bouclées.

Le mardi gras on joua encore l'*Orfeo* — « on joua encore la comédie. » — Car c'est une chose à noter qu'il est fort rare que l'on donne les titres des pièces représentées à la Cour; elles semblent n'en pas avoir encore; c'est simplement : « la comédie. » — Le nom ne vient que plus tard; parfois, comme on le peut voir pour quelques pièces de Molière, le titre venu après la représentation de la Cour, n'est pas encore celui qui nous a été transmis,

La description de l'*Orfeo* dans le numéro du Bureau d'adresse du 8 mars est d'un ampoulé sans pareil : « La » France avait jusqu'alors une poésie supérieure, mais ses » décors, ses machines, étaient inférieurs à ceux de l'étran- » ger; cela n'étoit plus, & la preuve en avoit été vue au » Palais-Royal. » On y jouait les *Aventures d Orphée*, enrichies « d'une continuelle musique d'instruments & de » voix. » (Chose qui ne peut s'appliquer à l'*Orphée* de Chapoton.)

Les effets de mife en fcène les plus brillants de l'*Orfeo* (nous nous fommes occupés du fcenario & de la mufique dans les *Origines de l'Opéra*), étaient au 1er acte, le feftin des noces d'Orphée et d'Eurydice; là avait lieu le ballet des nymphes de l'hyménée, ballet danfé avec des torches enflammées qui fervaient à « rendre les figures plus agréables & » plus faciles à remarquer de loin. » Tout à coup les torches s'éteignaient d'elles-mêmes et femblaient préfager un malheur.

Au 2e acte, l'Amour venait prévenir Orphée que fa mère Vénus voulait lui ravir Eurydice pour fon fils Ariftée; Vénus, furvenant pendant la confidence, voulait faifir l'Amour pour le punir, mais l'enfant, » par un artifice admirable, » s'échappait de fes mains & s'envolait. C'était dans cet acte, au milieu d'un ballet de dryades, danfant avec accompagnement de caftagnettes, qu'Eurydice, danfant auffi, était mordue par un ferpent et mourait fur le théâtre.

Venait enfuite le palais d'Apollon avec des jardins splendides; le dieu, placé dans le haut de la fcène, fe défefpère de ne pas être defcendu à temps pour fauver Eurydice; la machine fur laquelle il était placé s'abaiffe alors peu à peu, en parcourant le zodiaque; les jardins s'illuminent à perte de vue. L'effet était fi beau que Leurs Majeftés, les princes, tous les affiftants, pouffèrent des acclamations; on eût dit une pluie « d'or, d'efcarboucles & de brillants » tant le char d'Apollon était enrichi de pierreries. — « L'artifice de la » machine qui le faifait en même temps defcendre du ciel & » biaifer par fes douze maifons, rendait croyable ce que l'an- » tiquité romaine nous raconte de ce ciel de Marcus Scaurus, » dans lequel il voyoit lever fur fa tête et coucher fous fes » pieds le soleil. » Les machines surprenantes étaient inventées par Torelli, qui avait été aidé dans les décors par le peintre Guillerié & fon élève Coypel.

Le 3e & dernier acte repréfentait un défert affreux; les Parques engageaient Orphée à defcendre aux enfers; Eury-

dice apparaissait en outre & poursuivait Aristée qui devenait fou de terreur. Junon, favorable aux époux, envoyait aux enfers la Jalousie, afin de persuader à Proserpine de ne pas garder près de Pluton une morte aussi gracieuse qu'Eurydice.

L'enfer présentait d'abord une vaste solitude silencieuse; mais aux accents d'Orphée tous les démons entraient en danse : « Ils apparaissaient sous la forme de bucentaures, de » hiboux, de tortues, d'escargots, & de plusieurs autres ani- » maux estranges & monstres les plus hideux que les poëtes » & les peintres feignent habiter ces lieux-là. » Renaudot a l'air assez tiède pour l'enfer de l'*Orfeo* & ne se répand pas en louanges comme nous verrons qu'il fut fait pour l'enfer de Chapoton.

Comme Junon l'avait désiré, Eurydice est rendue à son époux; mais elle revient peu après aux Champs-Élysées; Caron raconte, en chantant, la scène de la séparation irrévocable des époux. L'on retrouve ensuite Orphée dans une demeure antique où il attendrit tous les animaux; l'on voyait alors des lions, des panthères, & autres bêtes furieuses venir sauter autour de lui.

Le dernier décor représentait un bocage sur le bord de la mer; Vénus, apparaissant sur une conque marine, excitait la colère des bacchantes qui, après un ballet, massacraient Orphée. Jupiter, dans une gloire, l'enlevait alors & le plaçait avec Eurydice au nombre des habitants de l'Olympe.

« Voilà, dit en terminant le programme, *en attendant* » *qu'une muse héroïque l'habille mieux à la française*, » le fidèle rapport de ce qui s'est passé. » Ces mots soulignés ne semblent-ils pas indiquer une imitation, une œuvre sur *Orphée* promise au public, & ne font-ils pas allusion soit à l'*Orphée* de Chapoton, soit à celui qui fut joué à la Cour en 1662. Ce récit du Bureau d'adresse se rapporte à la troisième fois que fut joué l'*Orfeo*, soit le mardi gras de l'année 1647, car le narrateur ajoute que le roi assista à cette repré-

fentation bien qu'il fût fatigué du bal de la veille « auquel il » fit tant de merveilles de fa perfonne royale que chacun lui » donna le prix de la danfe. »

Ce qui nous porte à penfer que l'*Orphée* de Chapoton fut une imitation de l'*Orfeo*, c'eft que le prologue, imprimé comme nous l'avons dit chez Baudry en 1647, au mois de décembre, offre une analyfe de cette œuvre « *qui va paraître* » fur la fcène françaife, afin que ceux qui ne pourront y affifter puiffent au moins « en voir fur le papier la fuperbe peinture. » Dix mois s'étaient donc écoulés depuis la première repréfentation et la quafi-chute de l'*Orfeo ;* il eft poffible que la rancune politique ait cherché à bleffer le cardinal dans les petites chofes en faifant réuffir un fujet qui avait échoué devant les courtifans.

Les comédiens du Marais avaient fait fabriquer, pour cette circonftance, les machines « les plus belles & les plus extraor- » dinaires que l'artifice des fiècles préfents & paffés puiffe » inventer. » Les curieux qui fe rendront au fpectacle, dit la réclame que nous citons, verront « des dieux defcendre fur la terre, » — des «divinités voguer dans le vague de l'air, — le » foleil rouler fur fon zodiaque, — les furies errer dans leurs » cavernes, — des dryades courir dans les bois, — des bac- » chantes métamorphofées en arbres, — des ferpents ramper, — » des animaux marcher, — la terre s'ouvrir, — l'enfer pa- » raître, — & l'agréable diverfité des plaines, des déferts, des » rochers, des montagnes & des fleuves, difputer avec la nature » pour tromper agréablement la vue des fpectateurs. » On voit par ces quelques lignes que nos pères entendaient déjà affez bien l'annonce & la réclame. La dixième partie de ce que le programme promettait eût fuffi pour attirer le public.

Dans le premier acte, après le lever rapide de la toile, on apercevait une forêt ; le ciel couvert de nuages mouvants était fecoué par une forte tempête ; Junon apparaiffait au milieu des éclairs ; fa préfence calmait l'orage & des nuées fe développaient pour la dépofer fur la fcène. A fa voix, l'Envie mon-

tait des deffous, couchée fur un lit de lézards & d'afpics « dont » elle fait fa nourriture habituelle » ; l'Envie portait un costume entièrement fait de reptiles s'agitant & fecouant la tête.

Le deuxième acle offrait la vue d'un jardin fuperbe, avec de longues allées bordées de charmilles & de fontaines ; c'était là, lors des fêtes de fon mariage, qu'Eurydice était piquée par un ferpent. Orphée invoque alors Apollon ; l'horizon rougit, le foleil apparaît traîné par fes quatre chevaux qui marchent fur le zodiaque. Après avoir calmé la douleur d'Orphée en lui promettant qu'il retrouvera Eurydice, il remonte fur fon char, « crève » la nue, & fait apparaître au ciel fon palais lumineux, brillant des couleurs de tous les « métaux & de tous » les minéraux ; ce décor furpaffait l'idée de tout ce que l'on » peut imaginer de beau. » En même temps qu'Apollon fe montrait dans les airs, fous l'influence de la chaleur, une magnifique allée de fleurs furgiffait du fol.

Le troifième acte comprenait, dans un décor repréfentant l'entrée du Ténare, avec d'horribles rochers, une longue fcène avec Caron.

Le quatrième acte fe paffait en enfer ; le décorateur femblait avoir attaché la plus grande importance à ce décor qui, il nous a femblé, avait été le point faible de l'*Orfeo ;* nous laiffons la parole au libraire : Décrire un pareil décor eft impoffible & le lecteur doit chercher à comprendre avec fon imagination quelle « fera cette décoration de l'enfer, où l'on verra » tout d'un coup le théâtre couvert de flammes depuis un » bout jufques à l'autre, qui, ne difparaiffant pas comme un » efclair, dureront autant que la fcène durera. Le haut mefme » du théâtre qui repréfentoit le ciel auparavant, ne paroiftra » plus qu'un affemblage de cent couleurs funeftes, dont le » trifte meflange & le mouvement en eftonnant les fpectateurs les laifferont dans une admiration profonde. »

Cette defcription pompeufe, par l'infiftance qu'elle apporte, vers la fin à indiquer que le haut même du théâtre changera, donne ce renfeignement curieux, juftifié au refte par les gra-

vures du temps, que souvent la toile du fond variait, mais que le ciel & les montants restaient les mêmes depuis le commencement de la soirée jusqu'à la fin.

Le cinquième acte comprenait deux tableaux ; un site champêtre d'abord, puis à la suite d'un « merveilleux changement » un vaste vallon, entrecoupé de forêts, d'une puissante perspective. Orphée y était assis sur le mont Rhodope, les arbres, les rochers, les animaux, viennent autour de lui attirés par ses plaintes ; les bacchantes l'attaquent, d'abord avec des pierres ; puis elles se jettent sur lui & le massacrent. Jupiter apparaît alors & par « une machine surprenante & subtile » il change en arbres les bacchantes & emporte au ciel Orphée & Eurydice.

Le sieur Buffequin était l'inventeur de ces merveilleuses mécaniques employées dans l'*Orphée* français, qui a moins d'emphase & est plus courte que la pièce italienne; mais deux grandes différences existent entre les deux œuvres : une musique continuelle soutenait l'*Orfeo*, & l'*Orphée* de Chapoton n'avait pas de ballets. Ce dernier était déclamé & ne contenait en fait de musique, que trois ou quatre morceaux chantés par Orphée & Eurydice qui devaient à la fois, comme nos artistes de l'Opéra-Comique, parler & chanter. La différence de la poésie déclamée & de la poésie chantée est indiquée dans le livret par une impression différente ; toute la pièce est imprimée en caractères italiques, les couplets & les stances seuls sont en caractères romains. Cambert passe pour avoir fait la musique de ces quelques rares morceaux de l'*Orphée* de Chapoton.

Nous n'avons trouvé autant dire aucun renseignement sur les costumes de l'*Orfeo* & sur ceux de l'*Orphée*. Le seul document que nous ayons rencontré est une gravure mise en tête de l'*Orphée*, in-4o, publié en 1648, chez T. Quinet (*Orphée* de Chapoton), & qui peut-être ne retrace que très-indirectement les costumes portés par les artistes. Dans cette gravure, Orphée & Eurydice sont assis ; tous deux ont les cheveux

épars & portent fur la tête de lourdes couronnes de laurier. Eurydice eft vêtue d'un ample manteau, laiffant à découvert une partie de la poitrine & des épaules; Orphée a auffi une vafte tunique relevée au-deffus des genoux ; il a les jambes nues, chauffées de brodequins à l'antique, hauts & fort ornés.

Nous ne favons fi c'eft à la chute de l'*Orfeo* ou au fuccès de l'*Orphée* qu'il faut attribuer l'importance que quelques mazarinades attachèrent à cette fable ; mais, dans l'intention évidente d'être hoftile à Mazarin, plufieurs pièces de ce temps parlent d'*Orphée*, donnent des détails fur les fommes dépenfées pour fa repréfentation, & font des parodies parfois affez gaies, où la fantaifie trouve évidemment fon compte, mais où doivent auffi fe rencontrer quelques traits fe rapportant aux effets vus en fcène. Nous citons quelques courts fragments de ces pièces intéreffant notre fujet.

Une mazarinade, imprimée le 18 mai 1649, dit d'abord que l'« *Orphée* a tant paru dans le férieux qu'il peut donner curiofité de le voir dans le burlefque; » la poéfie ridicule commence là où Orphée attendrit par fes chants les bêtes & les objets inanimés; l'auteur fe moque des longues tirades & des effets fcéniques:

. . . .
Tout dance aux fons de ce concert,
Voyez-vous ce roc qui dandine....
. . . .
Ces vieux pins à branches pourries
Veulent dancer les cannaries :
Auffi dancent les arbriffeaux,
Les taillis ballent par faiffeaux;
La fouche que la lyre attire
Suit le tronc qui tire à la lyre,
L'herbe fait voir à frétiller
Qu'un fredon la fçait chatouiller

. . . .
Et vous, champignons, potirons,
Qui sautez sur un pié, tous ronds,
Venez vous payer en gambades
Ce ravissant donneur d'aubades....

Suit une énumération qui embrasse toute la nature; il y a évidemment exagération, mais les objets qui s'agitaient en scène étaient innombrables, singuliers, & si Orphée avait eu l'idée

De les faire dancer en foire,
Il auroit plus gagné de sous
Qu'Aubervilliers ne vend de chous.

Cette mazarinade, qui semble pouvoir être attribuée à Scarron, tire, suivant l'usage de cet auteur, son caractère comique du rapprochement rapide d'objets poétiques avec les choses les plus vulgaires de la vie de chaque jour.

Une autre mazarinade, à peu près de la même époque, parodie la grande tirade d'Orphée après qu'Eurydice est retournée aux enfers; l'équivoque, souvent ordurière, y abonde; Orphée se tait enfin, quand il

Eust plus geint & plus soupiré
Qu'un vieux soufflet d'orgue ou de forge.

Le dernier mot de cette mazarinade indique que l'auteur, sans nommer l'*Orfeo* protégé par le cardinal, a voulu faire une parodie à côté dont la plupart des traits moqueurs devaient porter.

En 1651, le 11 mars, on rappelait encore la chute de la comédie lyrique du cardinal; on lui disait :

On le tient inventeur.....
. . . .
... ... de ce cher ballet,

Ce beau mais malheureux Orphée,
Ou pour mieux parler, ce Morphée,
Puisque tant de monde y dormit.

Enfin (nous citerons encore cet exemple), un autre pamphlet en profe du 7 août 1652, dit que Mazarin renchérit encore fur le luxe général « en ne fe contentant pas du fu- » perbe falon que le cardinal de Richelieu avoit fait bâtir » pour fes comédies, mais en le faifant rompre en partie » pour donner place aux immenfes machines de cette en- » nuyeufe comédie (*Orfeo*) qui coufta cinq cens mille francs » au roy de l'argent du peuple. » (On dit même plus d'un million.) C'était beaucoup d'argent, & il ne faut pas s'étonner que Mazarin ait cherché à utilifer avec *Andromède*, les décors fabriqués & coûteux. La pièce de Corneille, composée rapidement dans ce but, ne fut cependant repréfentée qu'au mois de février 1650 fur le théâtre du Petit-Bourbon; tour à tour le Père Vincent, confeffeur de la reine, les événements politiques, la maladie du roi, avaient occafionné quelques retards. Conrart, dans fes *Lettres familières*, en parle déjà le 20 décembre 1647. « On préparoit, dit-il, force machines » au Palais Cardinal, pour repréfenter, ce carnaval, une co- » médie en mufique, dont M. Corneille a fait les paroles : il » avoit pris *Andromède* pour fujet, & je crois qu'il l'euft » mieux traité à notre mode que les Italiens. Mais depuis la » guérifon du roy, monfeigneur Vincent a dégoûté la reine » de ces divertiffements... » Cependant, ajoute-t-il, on joue, on s'amufe.... « Mais je crains que le printemps ne vous » faffe voir de nouvelles tragédies, fur le grand théâtre, où » il y a déjà eu tant de fang répandu. »

Bien que cette adaptation du génie de Corneille à quelques acceffoires que l'on voulait utilifer femble extraordinaire, il eft à propos de remarquer que ce ne fut pas le feul exemple qui fe produifit d'une pièce compofée pour faire fervir quelque décor; *Psyché*, par exemple, fut, dit-on, commandée à

Molière, afin d'utiliser un enfer célèbre, que le garde-meuble du roi Louis XIV avait en magasin.

Au reste, par une étrange versatilité dans le caractère du public, à laquelle le nom de Corneille ne fut peut-être pas étranger, *Andromède* réussit par les mêmes machines qui n'avaient pas sauvé *Orfeo* du naufrage.

La *Gazette de France* du 18 février 1650, qui rend compte de la représentation, déclare que les Grecs, les Romains sont surpassés, que les miracles des prêtres égyptiens ne sont rien en comparaison des merveilles d'*Andromède.* Pour la première fois, dit-elle, chaque rôle était joué par *un artiste différent*, au contraire de ce qui arrivait souvent, c'est-à-dire qu'un artiste jouait à la fois plusieurs rôles, usage qui nuisait à l'illusion. Le machiniste Torelli voyait enfin les troubles apaisés lui préparer un horizon tranquille; ses « méchaniques » plurent tant au public, que quelques amateurs, ancêtres de ceux de nos contemporains qui virent cent fois la *Belle Hélène*, y retournèrent jusqu'à douze fois de suite.

Dans le prologue, qui se passait dans un bois borné par de hautes montagnes, on voyait la muse du roi si bien enlevée sur un char, que devant cette « merveille, on ne pourroit » l'imputer qu'à un art magique, si l'on ne savoit que rien » d'illicite ne sauroit s'allier avec la piété du roi. » Les montagnes s'abaissaient peu à peu pour laisser voir le décor du 1er acte: une place publique sur laquelle se trouve le palais de Céphée; il y a là abondance singulière de monuments antiques, colonnades, temples, rotondes, mais tous d'un goût tellement banal qu'on les croirait sortis d'une méthode élémentaire d'architecture. Cassiope, mère d'Andromède, avec ses filles d'honneur, « vêtues de brocatel, couvertes de grands » clinquants » raconte à Persée ses craintes; on doit livrer au monstre marin une jeune fille, & au moment où elle parle le sort décide quelle sera la victime. Pour se rendre les dieux favorables elle sacrifie à Vénus; la déesse montre, son étoile apparaît d'abord comme un point lumineux qui grossit

peu à peu; Vénus eſt aſſiſe au milieu; l'aſtre ſe détache du corps de ſon ciel, » la mécanique ſe développe & dépoſe la déeſſe ſur le bord du théâtre. Cette fois Vénus n'eſt pas repréſentée nue comme dans le deſſin de Torelli que nous avons cité plus haut; elle eſt vêtue à la mode de 1650. Les coſtumes des autres perſonnages ſe reſſentent encore au reſte de ceux de *Mirame;* les hommes portent le luxueux baudrier, les longs cheveux bouclés, la cuiraſſe & le caſque empanaché. Les dames ſont toutes habillées comme Vénus, & l'effet eſt très-ſingulier, lorſqu'au milieu du jardin royal, formant le décor du 2e acte, Andromède eſt enlevée par les vents; cette dame de la cour, ſoutenue dans les airs par deux génies ornés de grandes ailes de libellules, eſt de l'aſpect le plus curieux. L'enlèvement de l'héroïne a lieu parce que Andromède a été déſignée par le ſort; ſa famille refuſe de la livrer; le ciel s'obſcurcit & au milieu du tonnerre & des éclairs, Eole & les vents fondent ſur Andromède, la ſaiſiſſent & l'emportent; Phinée qui veut la défendre eſt renverſé par la foudre. Le théâtre s'éclaire enſuite peu à peu. Ce décor du jardin royal était orné de cariatides & de fontaines, & au milieu de la ſcène était un berceau d'arbuſtes placés dans de grands vaſes de faïence; nous verrons ce genre d'ornementation ſouvent employé à la cour. Mais le beau palais diſparaît tout d'un coup ſous les eaux qui l'envahiſſent, les flots ſe heurtent le long des hautes murailles de rochers qui les reſſerrent; au fond, la mer s'étend à l'infini.

Dans le ciel apparaît alors Andromède portée par les vents qui l'ont ſaiſie; ils deſcendent & l'enchaînent au rivage; le monſtre arrive à ſon tour, remuant « chacune des parties de » ſon corps, & paraiſſant de grandeurs diverſes à meſure » qu'il approche; » il va dévorer la captive quand Perſée, monté ſur ſon cheval ailé, ordonne aux vents de délivrer Andromède & de la reconduire dans ſon palais. Les vents obéiſſent, le groupe s'élève & diſparaît de nouveau dans les airs, tandis que Perſée caracole à droite & à gauche pour faire

bien apprécier l'adresse du machiniste, organisateur de tant de merveilles nouvelles. Neptune sort alors de l'eau avec ses néréides; sur son ordre la mer se gonfle, attaque les rochers sur lesquels a été attachée Andromède; ils s'écroulent, & un magnifique palais apparaît pour encadrer le 4e acte.

Une colonnade ornée de statues compose ce décor, au-dessus duquel Junon se promène dans son char attelé de deux paons; elle tourne & « vire à droite & à gauche. » Mais cet acte ne semblait rien à côté du tableau mouvementé & à grand effet qui l'avait précédé.

Quant au dernier décor, il représentait le temple de Jupiter; Mercure accomplissait ses fonctions de messager en montant & en descendant du ciel sur la terre. Jupiter consentait à quitter pour quelques instants son palais céleste pour protéger Persée & faire que Phinée, auquel s'intéresse Junon, renonce à Andromède; son char rencontrait sur terre ceux de Neptune & de Junon. La concorde établie, le roi & Persée, la reine & Andromède, prenaient place sur les machines à côté de leurs protecteurs, & tous montaient vers l'Olympe afin de célébrer les fêtes du mariage.

Il y avait dans cette représentation des effets qui devaient frapper vivement l'imagination des spectateurs; & certains mouvements, tels que l'enlèvement d'Andromède & sa descente sur les rochers, devaient être d'une grande difficulté à accomplir. Le tableau de la mer & du monstre paraît avoir été fabriqué exprès pour Andromède; quant aux autres décors ou machines, il est aisé d'y reconnaître une partie des matériaux qui avaient été employés dans l'*Orfeo*: nous nous bornerons à indiquer seulement l'Étoile de Vénus, le jardin des noces d'Eurydice, le temple de Jupiter, enfin les machines d'Apollon & la conque de Vénus adaptées à Jupiter & à Neptune, & nous laisserons au lecteur le soin de relever, par une comparaison plus attentive & au reste assez inutile, la liste des accessoires qui avaient pu être employés dans l'œuvre de Corneille après avoir servi à l'*Orfeo*.

Nous devons ſignaler toutefois, avant de terminer, une particularité curieuſe de l'*Andromède;* c'eſt que la muſique qui accompagnait le drame était compoſée par Daſſoucy, le poëte bohème & excentrique, qui avait ſouvent utiliſé, dans ſa carrière errante & aventureuſe, ſes talents de chanteur & de compoſiteur muſical.



CHAPITRE VI

Ballets de la minorité du roi Louis XIV.
Le Ballet de la Nuit *(1653).*
Les Noces de Thétis et Pélée *(1654).*

Les repréfentations littéraires avec machines ne faifaient pas oublier les ballets ; ils étaient toujours la récréation aimée de la cour de France, & fe fuccédaient tantôt fimples, tantôt éblouiffants.

La mafcarade de Caffandre, repréfentée le 26 février 1651, fut le premier ballet où figura Louis XIV ; nous l'avons déjà vu danfer au bal après la repréfentation de l'*Orfeo*, mais ici il était perfonnage dans le ballet ; il inaugurait ainfi fes vingt années de carrière théâtrale qui, commencées avec *Caffandre* en février 1651, fe terminèrent avec le *Ballet de Flore,* le 13 février 1669, quand le royal danfeur eut accompli fes 31 ans.

Le ballet de *Caffandre* qui « eft le premier de notre jeune » monarque, & duquel Sa Majefté a voulu s'acheminer par » degrez à danfer un jour, contre fes ennemis, des danfes ar-

» mées à la Pyrrichienne », était un fingulier mélange d'entrées bouffonnes. Nous n'avons pas à nous préoccuper de fa mife en fcène & nous ne le citons que parce que le roi y fit fes premières armes.

En 1651, on danfa, dans le jardin du Palais-Royal, le *Ballet Royal;* ce fut vers le 15 juin, car Loret, dans fa lettre du 18 juin, dit :

> . . . . *Notre fire*
> *Depuis deux ou trois jours en ça,*
> *Son troifième ballet danfa.*
> . . . .
> *Ce fut au Jardin, à peu de frais,*
> *A la lueur de cent chandelles*
> *Et de plufieurs belles prunelles...*

accompagnement obligé de ces fêtes galantes. Ce *Ballet Royal* cherchait à conferver l'apparence d'une récréation improvifée; le jardin fourniffait le décor, comme cela eut lieu plufieurs fois par la fuite, à Fontainebleau, dans la forêt, & à Verfailles dans les bofquets du parc. A côté de cette fimplicité évidemment étudiée, pour laquelle on déguifait la nature, venaient des fêtes plus brillantes, telles par exemple, le *Ballet de la Nuit*, danfé dans la falle du Petit-Bourbon, & qui paffa pendant une année (jufqu'aux *Noces de Thétis & de Pélée*), pour le nec plus ultrà du luxe & de l'élégance.

Nous devons parler affez longuement de ces deux derniers ballets : non-feulement à caufe de leur importance, mais encore parce qu'ils font tous deux d'un genre bien tranché. L'un, le *Ballet de la Nuit*, eft une fuite d'intermèdes fe fuccédant à peu près fans ordre; l'autre, le *Ballet des noces de Thétis & de Pélée*, eft une œuvre, ayant une intrigue, une certaine unité & un dialogue fuivi.

Le *Ballet de la Nuit*, tout en faifant la part de l'hyperbole dans les louanges de Loret, avait de quoi diftraire les yeux les

plus affamés. On y voyait « cent machines furprenantes, des » perfpectives charmantes ; »

Le ciel, l'air, la mer & la terre,
Les jeux, les ris, la paix, la guerre,
Un joly petit point du jour,....

C'était Monfieur, frère du roi, qui jouait auffi le rôle d'un galant contant fleurette à M. le duc de Villeroy coftumé en femme. On voyait encore :

Un foleil brillant de lumière ;

c'était le roi, dont l'envoi en vers était curieux, en ce fens, qu'il le repréfentait comme devant, quelques années après, détruire l'empire turc ; Benferade lui faifait dire :

. . . . *Ma clarté paraiffant*
Ira, victorieufe, au milieu de Byzance
Effacer le Croiffant.

Puis, apparaiffaient, nous dit encore Loret :

Les aftres, le croiffant, l'aurore,
Maint affaut, maint rude combat.
Des forciers allant au sabbat,
Loups garous, dragons & chimères,
Plufieurs galants, plufieurs commères,
Des déeffes, des forgerons,
Des chrétiens, des Turcs, des larrons,
Singes, chats, carroffe, incendie,
Foire, bal, ballet, comédie.....

Il y avait en effet de tout ; c'était des changements à crier miracle. La diverfité des objets mis en fcène montre la fingulière tendance des efprits du temps à échapper à toute mefure impofée : dans le ballet, point d'unité, fa profcription

était de règle; c'était la contre-partie exacte de la comédie & de la tragédie, & l'imagination fe donnait librement carrière.

Si les *Noces de Thétis & de Pélée* font une forte d'opéra avec mufique & fpectacle, le *Ballet de la Nuit* eft un fouvenir des vieilles entrées accumulées, &, dans fes fcènes trop nombreufes, nous détachons quelques renfeignements intéreffants fur la coupe, la liaifon des idées, les effets & les costumes.

Le *Ballet royal de la Nuit* fut repréfenté le 23 février 1653; il était divifé en quatre parties ou veilles; la première, de fix heures à neuf heures du foir; la deuxième, de neuf heures à minuit, heure des bals, comédies; la troifième, de minuit à trois heures du matin; la quatrième, de trois heures du matin à l'aurore. Chaque partie contenait des épifodes fe rapportant aux heures écoulées.

Les entrées étaient au nombre de cinquante-quatre, & nous avons fouligné les fix dans lefquelles le roi danfait un perfonnage.

Première Partie. — Entrées de: 4 *heures de la nuit.* — Prothée. — 5 néréides. — 6 chaffeurs. — 2 bergers & 2 bergères. — Bandits & merciers. — Galants & coquettes. — 4 Egyptiens & 2 Egyptiennes. — Un gagne-petit. — Marchands & marchandes. — Un perroquet, un chien, une corneille & un enfant. — Filous & foldats. — La Cour des Miracles. (14 entrées.)

Deuxième Partie. — Les 3 Parques. — Vénus avec *les Jeux*, les Ris, Comus & l'Hymen. — Bal chez Roger & Bradamante. — Médor & Angélique. — Guidon & Marphife. — Les noces de Thétis & de Pélée. — Vulcain & les Cyclopes. — Thémis & Ganymède. — Janus, Apollon & les Mufes. — La Difcorde. — Comédie d'Amphitryon (durant 5 entrées). — Espagnols & Efpagnoles. (16 entrées.)

Troifième Partie. — Plaifants. — 6 Corybantes. — 8 *ardents.* — Un grand homme. — 4 monftres. — Magiciens & forcières. — 6 loups-garous. — 3 *curieux.* — L'incendie. — Larrons & archers. (13 entrées).

Quatrième Partie. — Les démons. — 6 *furieux*. — 10 aventurières. — Ixion & Junon. — Le peureux & les ombres. — Un poëte & un philofophe. — 5 amoureux. — Les faux-monnayeurs. — 6 forgerons. (10 entrées.)

Pour finir, apparaiffait l'Aurore, fuivie du Point du jour & bientôt éclipfée par *le Soleil.*

Les principaux décors repréfentaient : le bord de la mer, — une rue avec boutiques, — la cour des Bohémiens, — la falle de bal de Roger, — la place antique de la maifon d'Amphitryon, — le fabbat, — la maifon incendiée, — la grotte des fonges, — l'antre des faux-monnayeurs, — le lever du foleil.

Il ne faut pas trop chercher chicane aux auteurs pour l'ordre dans lequel ils ont rangé leurs intermèdes ; bien des entrées qui ont lieu de trois heures à l'aurore auraient pu avoir lieu de minuit à trois heures, mais qu'importait ? l'effentiel était qu'il y eût, non des entrées bien réparties, mais des entrées nombreufes.

Quelques coftumes doivent d'abord être indiqués :

Protée portait une bloufe verte, avec une ceinture de poiffons, des huîtres fur les manches, une raie fur la poitrine.

Un *Egyptien* avait des bas blancs, une culotte courte & étroite, à bandes rouges & blanches ; des manches longues tombant de l'épaule, une vefte jaune, une chemife blanche, un feutre à grands bords & à plumes, & un tambour de bafque. Si ce fut là le coftume des Egyptiens dans les divertiffements de Molière, il était d'un piteux effet. En revanche, celui d'une *Egyptienne* eft affez gracieux. Elle porte une forte de large bloufe, à la valaque, rouge, tombant jufqu'aux pieds, & laiffant les bras à découvert ; la poitrine eft décolletée, & recouverte d'une guimpe blanche. La bloufe eft bordée de longues bandes de diverfes couleurs ; c'eft fans doute cette bloufe que l'on appelait *mante* & dont le roi Louis XIV faifait fouvent cadeau aux danfeufes de la troupe de Molière.

Les coftumes des pauvres dans la *Cour des Miracles* font dans le ftyle des Gueux de Callot : ils compofaient un fingu-

lier & affez trifte divertiffement, étalant leurs miferes & leurs plaies, tour à tour lépreux, manchots & culs-de-jatte.

Apollon eft déguifé en violon; il a fur la tête une viole qui encadre fon vifage, deux violons fur fes bras; une baffe de viole eft appliquée fur la poitrine. Ses jambes font blanches & il porte une courte jaquette rouge & blanche.

Amphitryon eft une forte de Pulcinella, avec juftaucorps, cape & béret noirs, une culotte jaune & l'épée au côté. Sofie, digne valet d'un tel maître, eft en vefte courte, en chapeau rond, & porte fur fon coftume blanc de gros ronds de couleurs variées. Alcmène eft bien de la même maifon, elle a le feutre à plumes, la jupe rouge & le corfage de chaffe jaune.

L'*Air* a un coftume bleu ajufté, femé d'étoiles & bouillonné de gaze d'argent; fon coftume eft affez gracieux; le mieux réuffi eft celui d'un *ardent*, qui porte un maillot ajufté couvert de flammes rouges à reflet d'or: c'eft une excellente fantaifie qui remonte, comme nous l'avons dit, au ballet de *Renaud*, fous Louis XIII.

Il femble que dans la plupart de ces coftumes il y ait eu un oubli volontaire du ftyle, une forte de parti pris, burlefque, d'éviter la couleur locale ou de la *charger*, comme on le fait de nos jours dans nos féeries. Sans parler des excentricités que nous venons de rapporter à propos de la tenue d'Amphitryon, de fa femme & de fon valet, les héros de l'Ariofte, dans le bal donné par Roger à Bradamante, font habillés d'une façon qu'il était impoffible de confidérer comme exacte, même au temps de Louis XIV.

Ces coftumes font de beaucoup plus mauvais que ceux dont nous parlerons à propos des *Noces de Thétis & de Pélée*. Ce dernier fujet était au refte renfermé, fans développement, dans le *Ballet de la Nuit*, & fa mife en fcène dans ce dernier cas eft intéreffante à comparer avec la longue pièce que nous expofons plus loin. Thétis eft pourfuivie par Pélée; pour lui échapper elle fe métamorphofe fucceffivement en animal, en rocher & en feu; mais, revenue à fa première

forme, elle eſt ſaiſie par son amant, & procède à ſa toilette de mariage. Par une vieille tradition de ce qu'on appelait des *zapates,* des divinités & des nymphes apportent tout ce qui lui eſt néceſſaire : les trois Grâces l'habillent; Mercure en mercier, offre les mouches & les galands; Vulcain & les Cyclopes ouvrent la marche du cortége; Ganymède, Bacchus, Cérès diſpoſent la table; Janus ſurveille les portes, Apollon & les Muſes fourniſſent l'orcheſtre. Mais alors la Diſcorde intervient & brouille toute la fête; l'épisode de Thétis ſe mêle à celui d'Amphitryon, & au travers d'une ſarabande espagnole, Alcmène ſe promène avec une ſervante appelée Bromia, circonſtance dont s'est peut-être ſouvenu Molière en créant le rôle de Cléanthis.

Le tout était entremêlé de récits, déclamations, galanteries parfois équivoques, appareils à nuages, muſique & machines. On remarquait entre autres, au milieu de tous ces intermèdes de genres ſi diſparates : le char de la Nuit tiré par des hiboux, — les troupeaux de Protée, — une meute de chaſſe, — les carroſſes ſe promenant devant les boutiques des marchands, — la gloire de Vénus deſcendant du ciel,— celle de Diane,— la danſe des Corybantes, — le départ pour le ſabbat & l'apparition de quatre nains ſortant de coquilles de limaçons & s'envolant enſuite pour ſuivre les ſorcières, — le lever du ſoleil — & ſurtout le char de la Victoire. Il était difficile de faire avec tous les matériaux dont nous venons de parler un tout bien cimenté, les tranſitions étaient bruſques & peu ménagées, & telles qu'on les voit dans les féeries où la vraiſemblance n'eſt pas préciſément ce qu'on reſpecte le plus.

Comme oppoſition au ſyſteme qui avait produit de pareils ballets, on peut citer la conſervation de l'uſage de certains myſtères, encore repréſentés, à l'époque qui nous occupe, dans certains couvents ou établiſſements qui en dépendaient. C'eſt ainſi que le 7 août 1651, lors de la diſtribution des prix au collége des Jéſuites de Paris, les élèves repréſentèrent l'hiſtoire de *Saül.* Le décor avait cent pieds de longueur &

occupait toute la cour; à chaque bout étaient deux vastes rampes imitant le marbre blanc & noir, & le bâtiment intermédiaire, à deux étages, était décoré de même. Sur la frise, aux armes de France, étaient placés les bustes de Henri IV, de Marie de Médicis, de Louis XIII & de la régente. La pièce était tirée presque textuellement du Livre des Rois, & était déclamée en latin. Il y avait quelques intermèdes bouffes, & les acteurs y étaient costumés à la « levantine. » Si la levantine était exacte, les jeunes artistes avaient atteint du premier coup une couleur locale satisfaisante, car les costumes portés encore en Orient doivent être les mêmes, ou peu s'en faut, qu'au temps du roi Saül.

Le jeune roi Louis XIV assistait à cette représentation, & le sujet, comparé à ceux qui étaient chaque jour placés devant ses yeux à la cour, dut lui sembler d'un sérieux inopportun.

Trois ans après, la représentation des *Noces de Thétis & de Pélée* marqua le moment le plus brillant des décorations & des machines pendant les années qui précédèrent le mariage du roi; ce ballet fut aux fêtes de la minorité ce que la représentation d'*Hercule amoureux* fut aux fêtes du mariage; les détails que nous donnerons, malgré leur étendue, ne seront donc pas déplacés.

Ce fut le 26 janvier 1654 que fut joué pour la première fois, dans la salle du Petit-Bourbon, le *Ballet des noces de Thétis & Pélée;* il éclipsa rapidement les souvenirs qu'avait laissés le *Ballet de la Nuit.* Un moment de calme dans les troubles de la Fronde faisait trouver à la cour le plaisir encore plus doux, & concourait à donner beaucoup d'éclat à cette fête; Torelli se surpassa lui-même dans ses machines & ses décors; l'auteur des paroles

..... Était le sieur Bouty,
De Rome expressément party.
(Loret, 18 avril 1854.)

Tous deux offrirent l'hommage de leur œuvre au cardinal

Mazarin, qui avait fait venir de Mantoue des comédiens renommés, & avait appelé près de lui ſes charmantes nièces pour figurer dans les divertiſſements.

La pièce repoſe ſur les *Amours de Thétis & de Pélée.* Thétis, aimée malgré elle de Jupiter, ſe trouve protégée par la jalouſie de Junon; au travers du drame apparaissent, aſſez arbitrairement, Hercule, Prométhée & le centaure Chiron; l'iſſue eſt toute paiſible; Prométhée eſt délivré, & Pélée épouſe celle qu'il aime, avec la protection de l'Olympe.

Des perſonnes de la cour danſaient dans les intermèdes, dont Benſerade avait compoſé, ſelon la coutume, les envois tantôt ſpirituels, tantôt d'une ineptie profonde. Le roi n'avait pas ménagé ſes peines; il jouait, ou plutôt danſait, ſix rôles différents : Apollon, — une furie, — une dryade, — un académiſte, — un courtiſan, la Guerre; dans ce dernier rôle il apparaiſſait ſur une « méchanique. » On vit danſer ce ſoir-là,

..... A ce théâtre merveilleux,
Où tout paraît miraculeux.
. . . .
Des monſtres & des perroquets.

(C'était encore un ſouvenir de la *Finta-Pazza*); & la demeure des dieux était ſi brillante qu'elle ſemblait un paradis, dans lequel on voyait défiler devant ſes yeux émerveillés :

..... La paix & la guerre,
L'air, la mer, l'enfer & la terre,
Flûtes, trompettes & tambours,
Et demi-douzaine d'amours
Dans une rayonnante ſphère.

Une rapide analyſe de la pièce fera, au reſte, mieux comprendre ce qu'elle était.

A propos de ce ballet de *Thétis & Pélée*, on poſſède des renſeignements plus circonſtanciés que d'ordinaire, par ſuite

d'une édition qui exifte à la bibliothèque de l'Inftitut, & qui renferme, en plus du texte édité chez Ballard, en 1654, des deffins coloriés, découpés & collés fur parchemin. Ce volume eft refté entre les mains de M. de la Ferté, jusqu'en 1777, époque où il en fit hommage à la bibliothèque des menus plaifirs du roi, dont il était le furintendant ; il contient foixante-douze deffins repréfentant tous les perfonnages du ballet ; ces coftumes font curieux à comparer avec ceux des deffins de Torelli & d'If. Sylveftre ; ils nous feraient même devenir plus févères que nous n'avons été pour le goût du temps, car certains perfonnages (Hercule par exemple) repréfentés à l'antique dans ces dernières gravures, sont du goût le plus rococo dans les deffins coloriés.

Maintenant, devant cette difcordance de ftyle, doit-on confidérer les deffins du volume de M. de la Ferté comme tout à fait authentiques ? N'ont-ils pas été faits après coup, & ajoutés à une édition du temps ? Ce qui nous fuggère cette réflexion, c'eft que le *Ballet de la Nuit*, que nous avons analyfé ci-dessus, eft auffi à la bibliothèque de l'Inftitut, il provient de la même fource ; il eft manufcrit feulement, & les deffins coloriés en sont moins bien réuffis que ceux de *Thétis & Pélée ;* ils font fur papier, mais le ftyle paraît en être le même. Or, ce volume porte, fur le verfo de la première feuille : « Ce recueil a été mis en ordre & *deffiné* par » M. de la Ferté... qui en a fait don... ce 13 avril 1777. » En aurait-il été de même pour les deffins de *Thétis & Pélée?* Sont-ils, bien que très-habilement faits (beaucoup plus habilement que ceux du *Ballet de la Nuit*), l'œuvre de M. de la Ferté ? Sont-ce, au contraire, des originaux ? S'ils ont été faits par M. de la Ferté, cela expliquerait certaines exagérations de mauvais goût fentant le XVIIIe fiècle. De plus, tout en étant des originaux recueillis & feulement mis en ordre, ces deffins ne fe rapporteraient-ils pas à la repréfentation de *Thétis & Pélée*, qui eut lieu en 1680, fur le théâtre de l'Opéra ?

Quoi qu'il en foit, comme le fujet n'eft pas d'une haute gravité, & que les différences entre ces deffins de M. de la Ferté & ceux d'If. Sylveftre & de Torelli ne font pas générales, nous prendrons un terme moyen & nous parlerons tantôt des uns, tantôt des autres, felon que la circonftance le demandera.

D'après l'exemplaire dédié par Ballard au duc de Saint-Aignan, on voit, dans la dédicace, que le cardinal lui-même avait indiqué le fujet, & qu'après les travaux de Torelli, Bouty & Benferade, le duc de Saint-Aignan avait « fixé la » richeffe des habits, le choix des airs & des pas ; » non content de prodiguer fon efprit, le duc de Saint-Aignan combattit à la barrière, & « danfa admirablement onze en- » trées de suite, preuve de la valeur qu'il peut donner pour » le fervice de la France. » Un fait doit être remarqué dans ce qui précède, c'eft que le duc de Saint-Aignan choifit les airs & les pas ; à cette époque, en effet, on n'écrivait pas toujours une mufique nouvelle pour un ballet nouveau, on compofait une partition avec des morceaux pris de côté & d'autre. Quelquefois, plufieurs auteurs faifaient la mufique & fe partageaient les entrées, ainfi Cambeford avait écrit quelques airs pour le *Ballet de la Nuit*. Ce font ces habitudes différentes qui rendent fi difficiles les recherches fur la mufique de ce temps ; on ne fait parfois au jufte à qui attribuer des airs que l'on retrouve répétés fouvent dans des fituations diffemblables.

La dédicace de Ballard refpire la douce fatisfaction d'un libraire officiel, d'un imprimeur du roi ; Torelli, dans la fienne, paraît moins heureux ; il avait de bonnes raifons pour cela ; nous avons vu que les Frondeurs l'avaient jugé affez gros perfonnage pour s'acharner après lui, & bien qu'il fût en faveur depuis la *Finta Pazza*, il avait payé fa pofition à la cour « de la perte de tout fon bien, » & avait en plus fouffert « les perfécutions & les emprifonnements. »

« L'ébahissement » du public commença dès les premiers instants, & les yeux, surpris par l'éclat des lumières qui existaient sur le théâtre, ne purent, pendant quelques moments, bien apercevoir le décor. « C'était un éblouissement. »

Ce décor représentait le mont Parnasse, sur lequel étaient groupés Apollon & les Muses (Apollon, c'était le roi). Le Parnasse avait vingt-deux pieds de hauteur; il occupait le milieu de la scène vers le troisième plan, & figurait une arcade champêtre, de manière à ce que, au-dessous du rocher boisé qui soutenait Louis XIV & ses aristocratiques suivantes, on aperçût une perspective « rustique, » alignée toutefois comme le futur Versailles, & dont les trois routes, bordées de maigres arbres, formaient la *patte d'oie.* A droite & à gauche, en avant, étaient deux forêts, ayant, couchés au pied de leurs premiers arbres, les deux fleuves Appidon & Onochon appuyés sur leurs urnes, dans la pose que Boileau a prêtée au Rhin « tranquille & fier. » Comme couleur locale, au-dessus de la tête du roi en Apollon, un arbuste, réunissant ses rameaux, formait écusson portant les fleurs de lys de France. Deux chœurs de néréides chantaient les louanges du roi, soutenues, 1° par un orchestre de luths, clavecins & théorbes; 2° par un concert de violons, se répondant alternativement.

Dans les dessins du temps, on retrouve fréquemment le Parnasse employé sous forme d'arcade faite de rochers & de verdure. Lors du mariage du roi, en 1660, la ville de Paris disposa un édifice de ce genre; mais le mécanisme ingénieux du premier tableau des *Noces de Thétis* consistait dans l'enfoncement progressif du mont Parnasse, jusqu'à ce qu'il ait déposé Apollon & les Muses sur le plancher de la scène. On chantait pendant ce temps les vers à la gloire du roi, & la première entrée, Apollon & les Muses, était exécutée.

La grâce du roi était « incomparable, » mais ce qui dut surtout produire de l'impression, ce furent les Muses, qui,

contrairement à l'ufage, étaient reprélentées par les dames de la cour, & le coup d'œil, tout en faisant la part du peu d'exactitude des coftumes, devait être bien autrement attrayant que celui des autres ballets danfés d'ordinaire par des hommes habillés en femmes.

Les Mufes étaient couvertes de pierreries & de perles ; & « fi belles que rien n'a jamais mieux exprimé les appas de » ces aimables fœurs..... qui donnaient de l'éclat aux richeffes » au lieu d'en recevoir d'elles. »

Erato était repréfentée par Mme la princeffe d'Angleterre, — Clio par Mlle de Villeroy, — Euterpe & Thalie par les ducheffes de Créquy & de Roquelaure, — Uranie par la princeffe de Conty, — Terpfychore & Melpomène par Mmes de Montlouët & d'Olonne, — Calliope par la ducheffe de Saint-Simon, — Polymnie par Mlle de Gourdon.

Les fleuves & les néréides avaient des coftumes analogues. Les deux fleuves (il fignor Antonio & le fieur Valié) étaient deux vieillards à cheveux & barbes blancs, avec pourpoint ajufté bleu de roi à écailles, prolongé en jupe très-courte tombant fur une autre jupe blanche venant jusqu'aux genoux. — Les jambes font blanches avec hauts brodequins bleuâtres ornés de guirlandes de rofeaux & herbes marines. — La tête, les bras, la ceinture, font décorés de même ; les bras font nus, & l'une des mains tient une rame.

Les néréides, jouées par les muficiens & pages de la chambre du roi, font vêtues du même bleu à écailles d'or, avec épaulettes, bas de jupe & ceintures en nageoires de poiffons. La jupe ne ballonne pas & couvre à peine le genou ; les manches font longues ; les fouliers font en fatin blanc ; quelques coquilles ornent la robe ; les cheveux font longs par derrière, & la tête eft furmontée d'un diadème de coquillages d'où s'échappent quatre ou cinq grandes branches de corail rouge. — Le corfage eft décolleté.

Ce coftume, déjà peu gracieux pour des dames, devait paraître bien mauffade, porté fottement qu'il était par des hom-

mes costumés en femmes, & dont les jambes disgracieuses se trémoussaient à l'air.

Il semble au reste que, dès le *Ballet de la Nuit*, on eût protesté contre cette habitude de mettre les hommes en femmes; voici ce que, dans ce ballet, l'envoi du comte du Plessis, représentant une néréide, disait en critiquant évidemment l'aspect des formes masculines sous le costume des nymphes de la mer:

O beauté de figure étrange,
. . . .
Néréide dont la louange
Est dans la bouche des poissons,
Vermeille & singulière face,
Si toute votre troupe a la même beauté,
Il n'est point dans la cour de Triton qui ne fasse
De bon cœur vœu de chasteté.

Dans le même ballet, le duc de Damville représentait Angélique; il était d'une telle taille, que pour justifier sa trop robuste corpulence, Benserade lui faisait dire:

. . . .
Avec tout mon éclat je ne prétends pas être
De ces jeunes tendrons qui ne font que de naître.
. . . .

Les néréides des Noces de Thétis devaient donc, comme nous venons de le dire, faire paraître encore plus charmantes les dames représentant les Muses, bien que les costumes de celles-ci ne fussent guère mythologiques & fussent à peu près ceux de la cour de France. Voici celui d'Erato (la princesse d'Angleterre). — La robe est longue, avec une double jupe venant à hauteur du genou; le corsage est décolleté, les manches demi-longues ont des bouillons de mousseline couvrant les bras, & retombant de l'épaule comme les manches véni-

tiennes ; un lambrequin brodé de fleurs orne la ceinture, les manches & la feconde jupe ; la robe entière eft faite d'une étoffe treillagée or fur fond blanc ; la coiffure fe compofe d'un diadème de fleurs avec des plumes blanches & rouges. Le coftume a un afpect lourd ; il était le même, fauf la couleur qui variait, pour chacune des autres Mufes.

Le coftume qui avait le plus d'originalité eft celui du roi. Certes on ne peut admettre un Apollon mis de la forte, mais que l'on faffe abftraction de cette idée d'Apollon & de celle de l'antiquité pour ne plus voir qu'un déguifement plus ou moins coquet, que l'on regarde le deffin à ce nouveau point de vue, & l'on avouera que le coftume eft réuffi & que le roi Louis XIV pouvait, ainfi habillé & doublé du preftige royal, faire de profonds ravages dans les cœurs féminins déjà très-difpofés, à la cour, à fe foumettre à fes caprices. Un maillot rofe femble d'abord couvrir le corps ; de hauts brodequins légers & brodés d'or & de pierres précieufes montent jusqu'aux genoux ; le torfe, depuis le menton jufqu'aux poignets, eft couvert d'un pourpoint long & ajufté venant jusqu'à mi-cuiffe, fait de mouffeline toute brodée d'or, de diamants & de rubis ; la tête, avec les cheveux blonds bouclés tombant fur les épaules, porte un diadème de rubis & de perles, d'où s'échappent des rayons d'or & de diamants avec d'énormes aigrettes de plumes blanches & jaunes, — cette coiffure eft la feule chofe mauvaife du coftume ; mais la figure juvénile du roi fait cependant gracieux effet fous ces panaches extravagants.

Après le tableau du Parnaffe, un changement à vue amenait la grotte de Chiron, faite de rochers affreux, & toute fombre « pour mieux faire fentir la peine de Pélée » dont les amours avec Thétis font traverfées. Il fignor Giuseppe di Torino jouait Pélée, il fignor Philiberto, Chiron (Benferade indique cependant M. de Heffelin comme jouant ce dernier rôle).

On peut fe figurer quel effet produifit alors la vue du théâtre partagé en deux parties fuperpofées ; en bas, la

grotte du centaure s'enfonçant à l'infini, ornée de chaque côté des tombeaux des héros célèbres; au-deffus, praticable comme le premier plancher, un payfage contraftant par fa lumière avec l'obfcurité de la grotte, & entrevu au travers d'une vafte déchirure des rochers.

Dans cette grotte myftérieufe, Chiron, protecteur de Pélée, évoquait des forciers, comme tout bon magicien doit favoir le faire. Quatre forciers & quatre forcières furgiffaient du fol à l'appel du centaure avec des habits de foie noire brodée d'or, avec talc couleur de feu & feuilles d'or; ils avaient le pourpoint jufte, avec deux courtes jupes fuperpofées & dentelées; ils portaient culottes & manches courtes afforties, des cafques avec des chimères aux ailes déployées, & fur tout le corps, aux coudes, aux épaules, aux genoux, au ventre, étaient fixés de vilains mafques de monftres.

Les forciers étaient repréfentés par MM. le comte de Lude, marquis de Villequier, de Genlis, de Verbec. — Les forcières, par MM. Bontemps, Cabou, Baptifte, Saint-Lambert. (Ce Baptifte n'était-il pas Lully ?) On voit que ces rôles de femmes étaient abandonnés ici à la « canaille » non titrée; on en fentait le ridicule. Au refte, les forciers n'étaient guère moins bouffons que leurs compagnes & c'était placer fa dignité dans de bien fubtiles différences.

A l'appel de Chiron & des magiciens, Pélée apparaiffait fubitement à l'angle droit de la grotte; il était affis fur un char traîné par des dragons, & fur un figne de Chiron, le char, au milieu de la fumée, de la flamme & de la foudre, emportait Pélée au travers de l'ouverture fupérieure de la grotte.

Le centaure agiffait en fcène comme un acteur ordinaire, avec fa croupe de quadrupède. Comment ce traveftiffement était-il organifé ? Comment l'artifte fe tirait-il des mouvements de fon train d'arrière ? Les deffins du volume de M. de la Ferté, comme ceux de Torelli, repréfentent un centaure auffi parfait que les meilleures fculptures de l'antiquité; mais il

eſt préſumable qu'au théâtre les proportions de cet être fantaſtique n'étaient pas auſſi bien obſervées ; car de nos jours, dans les féeries, les repréſentations d'animaux fabuleux font toujours manquées, ſurtout quand ces animaux s'aviſent de ne pas reſter immobiles.

Si l'on en croit les envois de Benſerade, le rôle de Chiron aurait dû être joué par M. de Heſſelin ; voici les vers que le poëte lui ſuppoſait déclamer :

Ne vous épouvantez pas ;
D'un homme je n'ai rien que le corps & la tête,
N'eſt-on pas trop heureux quand il faut qu'on ſoit beſte,
De l'eſtre ſeulement de la ceinture en bas ?

Ce M. de Heſſelin était fort à la mode à la cour & paſſait alors pour un des plus vigoureux mangeurs du temps ; Loret rapporte, le 4 mars 1656, qu'il donna une fête dans ſon château d'Eſſone, & il déſigne l'amphitryon comme un

Goinfre du plus haut étage
Rare & galant perſonnage.

Loret ne mettant dans ſes épithètes aucune intention bleſſante, on voit que le mot « goinfre, » aſſez mal venu de nos jours, n'était pas pris en mauvaiſe part ſous le règne de Louis XIV.

Mais ſi le deſſin de Chiron eſt réuſſi, celui de Pélée ne l'eſt guère ; on dirait d'un prince bouffon, le *patito* de la méchante fée des contes d'enfants. Pélée porte la gorgerette de mouſſeline à collerette, le pourpoint marron foncé, une jupe courte bleue poſée ſur une autre en mouſſeline, & décorée comme le corſage avec des lambrequins brodés ; il a un maillot blanc ſur les jambes & les cuiſſes, de hauts brodequins à torſades montant juſqu'aux genoux ; de larges manches bleues & blanches tombantes ; un grand manteau rouge

5

eft pofé fur fes épaules ; fes cheveux font bouclés ; & fa tête eft furmontée d'un gros turban bleu, blanc, or, avec aigrettes & plumes blanches & bleues. Quelque défagréable que fût à la longue le coftume romain, nous avouons le préférer à cette fantaifie de mauvais goût.

Une fois Pélée envolé par l'ouverture de la grotte, le décor change encore à vue ; les premières arcades de la caverne de Chiron fubfiftent feules, & la mer paifible apparaît. Le foleil fe lève. Thétis, environnée de fes nymphes, fort des rochers montée fur une conque & s'avance fur les flots ; la fignora Vittoria la repréfente, elle eft vêtue, comme les néréides, de bleu de France à écailles, mais la jupe eft longue, les plumes remplacent le corail de la coiffure, & la déeffe eft décolletée à l'excès ; le coftume eft brodé d'argent & de pierreries, qui devaient être fauffes, au contraire de celles du roi, des gentilshommes & des dames de la cour. Aux pieds de Thétis font deux pêcheurs de corail (Monfieur & le comte de Guiche) ; ils ont des habits noirs couverts de *rehts* d'or, de grains de corail, de perles & de coquilles ; ils font coiffés de plumes blanches & de corail ; leur teint eft bruni, & l'on doit savoir gré de cette tendance à la couleur ethnographique qui voulait montrer que les perles se pêchent du côté de l'océan Indien. En avant de la conque, à la proue, eft placé un dieu marin (le duc de Saint-Aignan) en habit de fatin bleu, femé de diamants en guife de gouttes d'eau ; fa coiffure eft de coquilles d'argent & de branches de corail mêlées de plumes blanches & bleues ; des nageoires incarnates font placées au bas du pourpoint & en haut des brodequins. Ce coftume, auffi peu exact que celui d'Apollon porté par le roi, lui reffemblait pourtant par la coupe & la richeffe des ornements, fi ce n'eft par la couleur.

Les dieux, Thétis & fa fuite, fe mettent à jouer dans l'onde. Tout à coup furgit un autre char tiré par des chevaux marins, Neptune (repréfenté par le signor Antonio d'Imola) apparaît avec quatre tritons & quatre firènes chan-

tant les plaifirs de l'amour; Neptune courtife Thétis qui le rebute à caufe de fon âge; alors le dieu frappe la mer de fon trident, les eaux fe gonflent, il difparaît, & Thétis defcend fur le rivage où le dieu marin danfe d'abord feul, puis avec douze pêcheurs de corail.

Quels étaient les coftumes depuis l'entrée de Neptune? Celui-ci eft nu, avec des brodequins bleus & argent & une très-courte jupe à lambrequins, placée uniquement pour les convenances; il a fur le dos un grand manteau bleu, les cheveux blancs, la barbe de même couleur, & une couronne de diamants & de perles,

Les tritons & les firènes, joués par les muficiens & les pages de la chambre du roi, qui avaient déjà figuré dans les tritons & les néréides, font parfaitement ridicules, habillés de bleu, avec des ailerons rouges & une énorme queue de poiffon attachée au bas du dos & battant au vent comme une girouette. Les firènes portent la longue jupe au lieu de la culotte courte des tritons, mais elles ont auffi une grande queue poftiche, & elles font décolletées comme Thétis; ces rôles de firènes étant joués par des hommes, nous ne favons, en vérité, à quoi penfaient les deffinateurs en les affublant de corfages auffi microfcopiques.

Pendant les fcènes précédentes le foleil continuait fa courfe, dorant le ciel de fes rayons; il traverfait le théâtre, puis Jupiter fe montrait à fon tour dans les airs, porté fur des nuages lumineux, appuyé fur fon aigle. Le fignor Antonio jouait le rôle de Jupiter. Il portait le coftume le plus claffique & le mieux réuffi de la foirée, coftume prefque irréprochable, fauf fes manches bouillonnées; il avait le pourpoint & la jupe antiques dorés, les brodequins à mafques, les jambes nues, & une couronne très-fimple ornée de pierres brillantes; un court manteau rouge flottait fur fes épaules.

Jupiter fe lève, parle & fe promène fur les nuages qui l'ont apporté, & cherche auffi à féduire Thétis qui repouffe les avances de fon puiffant féducteur; elle le dédaigne comme



elle a fait de Neptune. Alors Jupiter lance sur elle non la foudre, mais un nuage, qui, se développant rapidement, descend, enveloppe Thétis, la saisit & l'enlève. Junon, que sa jalousie a tenue éveillée, apparaît à l'improviste sur un char traîné par deux paons ; mais il est trop tard, elle ne peut que reprocher à son époux sa conduite légère ; les nuages se referment & disparaissent.

Junon appelle alors les Furies ; un monstre horrible lève sa tête gigantesque hors de l'eau & vomit les Furies appelées par la déesse. Louis XIV sortait, comme un simple figurant, de la gueule de ce serpent de mer & dansait une nouvelle entrée, danse dont l'effet était augmenté par « une mesure toute particulière » ; le livret veut sans doute dire un rhythme particulier & non une mesure. Les Furies étaient représentées par le roi, le duc de Joyeuse, le marquis de Genlis, M. Bontemps, les sieurs de l'Orge, Verpré, Beauchamp, Mollier, Le Vacher, Des Airs, Dolivet, Baptiste ; Sa Majesté se trouvait là, il nous semble, en bien roturière compagnie ! mais il faut dire que les sept ou huit derniers figurants étaient les meilleurs danseurs des intermèdes, & l'on retrouve souvent leurs noms dans les divertissements des comédies de Molière.

« Leur habit était merveilleux.... Il était tout semé de » flammes en broderies d'or ; des serpents vomissaient des » plumes couleur de feu & noires, dont leurs coiffures étaient » chargées ; leurs masques paraissaient affreux ; elles portaient en » main deux serpents, & dans l'autre des flambeaux allumés. »

En somme ces costumes sont ceux que les Furies d'*Armide* porteront vingt années plus tard. Si l'on suppose quelques contorsions visant à l'infernal, on obtiendra un effet d'un rococo achevé, & que l'on pourrait supposer n'avoir existé qu'un siècle plus tard ; il est impossible de se figurer un Louis XIV sérieux dans cette situation & avec un pareil déguisement.

Quant à Junon, qui présidait à ces ébats infernaux, elle était représentée par il signor Girolamo, jeune homme de fi-

gure poupine, élégamment décolleté ; il eſt coiffé de plumes rouges & noires & ſon coſtume eſt ſemblable, comme coupe, à celui des Muſes, mais le fond en eſt rouge, brodé de noir & de pierres précieuſes ; il a de longues manches pendantes. Ce coſtume conſtitue une preuve de la différence qui exiſtait parfois, comme nous le dirons plus loin, entre le ſtyle des deſſins compoſés pour certains livres, pour certaines œuvres d'art, & celui employé pour les divertiſſements de la Cour.

Avec le Ballet des Furies & le pas du roi ſe terminait le premier acte qui avait ainſi trois tableaux & renfermait quatre entrées : Apollon & les Muſes, — les ſorciers & les ſorcières, — les pêcheurs de corail, — les Furies. L'acte ſuivant, auquel nous allons paſſer, en comprenait trois à ſon tour : les sauvages, — les dryades, — le tournoi.

La première décoration du deuxième acte repréſentait le ſommet du mont Caucaſe ; dans le lointain, il y avait un petit palais rond dans le ſtyle de la rotonde de Bramante ; à droite & à gauche étaient des huttes de ſauvages alternant avec des boſquets ; ſur le devant de la ſcène Prométhée, dépouillé de ſes vêtements, & du coſtume duquel on ne pouvait par conſéquent ſe plaindre, giſait enchaîné.

Pélée, toujours ſur ſon char magique, venait conſulter l'illuſtre dévoré ; ils cauſaient tous deux de leurs infortunes réciproques. Le héros avait placé ſur ſa tête un caſque, de la forme dite ſalade (le caſque des ligueurs), avec crinière & plumes formant gros bouquet. Quant aux ſauvages, habitants du Caucaſe, les Circaſſiens modernes riraient ſans doute beaucoup ſi on leur repréſentait leurs ancêtres vêtus comme le Robinſon de Foë dans les éditions à uſage de l'enfance. Ces ſauvages danſèrent en faiſant des tours de force avec les maſſues qu'ils avaient en mains ; « les arbres ſautaient avec eux » & faiſaient les mêmes figures. C'était là une innovation ingénieuſe & qui fut fort goûtée.

Le palais de Jupiter, qui ſuccédait au Caucaſe, ne rappelle

guère l'antiquité mythologique; l'habitation du roi des dieux cherche à se modeler sur celles des grands de la terre; les matériaux seuls semblent différer. Ce palais sortait de la rotonde placée au fond du théâtre; elle s'approchait en se développant, « des feuillages d'or & d'azur esclataient sur toutes » les parties, & le fond en étant ouvert par une excellente » perspective, la vue en paraissait extrêmement éloignée. » Le devant de la scène représentait une salle ouverte par le haut, fermée à droite & à gauche par une colonnade corinthienne dont les pilastres alternent avec des statues. Tout est doré; les faces, bagues, panneaux, frontons, piédestaux, sont incrustés de pierres précieuses sur fond d'azur; la frise est couronnée par de gros aigles d'or. La perspective est ménagée si bien « qu'elle semble une lieue de pays ». Vingt-trois châssis, onze à droite, onze à gauche, un dans le fond, réalisent l'effet dans lequel se complaît le dessinateur. Cette indication du nombre des châssis, donnant onze plans latéraux & un douzième au fond, est curieuse à noter.

Ce palais avait été préparé par Jupiter pour y célébrer, à l'insu de Junon, ses amours avec Thétis; il vient avec Mercure (le sieur Girolamo). Ici il y a une grande différence dans le Mercure de Torelli & celui du volume de M. de la Ferté. Torelli représente le dieu comme l'a fait Jean de Bologne, nu, mais d'un dessin très-élégant; resterait à savoir si l'artiste chargé du rôle possédait une plastique assez parfaite pour réaliser un pareil modèle. Le sieur Girolamo, au contraire, est représenté galamment habillé de vert brodé d'argent, avec une courte jupe; il a un pourpoint à corsage carré, avec une guimpe, rouge brodé d'argent; ses manches sont blanches & bouffantes; il porte à sa main le caducée & a des ailes à ses hauts brodequins; ses cheveux sont frisés & coiffés d'un chapeau de cour à la Henri III avec deux ailes. Il ressemble à un coureur du XVIIIe siècle.

Il s'enlève obliquement pour accomplir les ordres de Jupiter; de retour, il lui apprend que l'époux de Thétis, d'après

la réponſe de l'oracle, aura un fils qui ſera plus puiſſant que ſon père. Jupiter renonce alors à poſſéder Thétis, & Mercure s'envole de nouveau pour aller publier ce fait par le monde.

Un ballet de Dryades appelées du fond des bois, terminait ce tableau, & le deſſin ne donne pas une haute idée de ce que pouvait être ce divertiſſement; le roi y figurait avec les mêmes danſeurs, ſauf un ou deux, qui avaient exécuté le pas des Furies. D'après la gravure de Torelli, les danſeuſes ſont au nombre de cinq ; elles portent la jupe courte juſqu'au genou, brodée & déchiquetée; le corſage eſt tel qu'on le portait à la Cour, avec une guimpe montante ; la coiffure eſt faite de feuillages & de plumes ; on voit les jambes, & les pieds ſont chauſſés de brodequins ; la jupe ne ballonne pas & tombe maigre & piteuſe. Malgré ſa jeuneſſe & ſa preſtance, Louis XIV devait faire aſſez piètre figure ſous ce déguiſement, & il fallait la courtiſanerie pouſſée à l'excès pour l'applaudir ainſi traveſti.

Après le palais de Jupiter, avait lieu la Fête antique. Le luxe de la cour de Louis XIV s'était là donné carrière ; on avait trouvé moyen d'y introduire un carrouſel, qui indique comment on entendait alors les jeux de l'amphithéâtre.

Les deux partis du tournoi, après avoir défilé en cortége ſplendide, firent des contre-marches au ſon des tambours, des trompettes & des fifres ; ils livrèrent des combats à la pique & à l'épée, à la barrière, deux à deux, puis quatre à quatre ; & la lutte ſe termina par une bataille générale où s'échangèrent de part & d'autre « des coups ſuperbes. »

Les ſacrificateurs ſéparèrent les combattants & proclamèrent alors l'oracle qui annonçait que Pélée pouvait revenir auprès de Thétis ; puis, après un chœur ſans accompagnement, pour marquer la joie, les violons jouèrent une pyrrhique qui termina la fête. Le comte de Saint-Aignan avait rompu neuf fois de ſuite les ſix piques remiſes aux lutteurs & bon nombre d'épées.

Le défilé était curieux à comparer avec ceux que l'on place fur les fcènes modernes; les coftumes tenaient à la fois de la chevalerie, du temps de Henri III & de celui de Louis XIII, puis encore un peu d'autres époques, de toutes au refte, fauf de l'antiquité, — c'eft ainfi que la Cour de Louis XIV avait entendu une fête grecque & en avait métamorphofé le ftyle en faux moyen âge. Les tambours, fifres & trompettes portaient un uniforme taillé fur celui des gardes fuiffes; ils étaient au moins acceptables, abftraction faite de la couleur locale, tandis que les chefs du tournoi reffemblaient à ces chevaliers myftérieux des lithographies faites au commencement de notre fiècle pour illuftrer les fcènes mélodramatiques, & dans lefquelles on voit des troubadours inconnus, venir, vifière baiffée, protéger la beauté & la vertu opprimées.

Un dernier mot à préfent fur le décor de la bataille antique; c'eft un des exemples les plus frappants du parallélifme des décorations de cette époque. Il repréfente une place publique entourée de gradins; l'architecture eft de pierre, les ornements font de bronze. Au-deffus des gradins font des loges alternant avec des pilaftres; tout autour, dans le haut, règne une énorme baluftrade foutenue par des confoles du ftyle le plus chargé, & ce n'eft pas à cette architecture qu'on reprochera le manque de faillies. Au fond est une vafte arcade donnant entrée fur la place où eft la ftatue de Mars; derrière encore, vient un portique à triple vouffure fuperpofée qui laiffe voir la perfpective en patte d'oie ordinaire & inévitable dans toutes ces décorations.

Tandis que les combattants deffinés dans le volume de M. de la Ferté font du plus haut goût romantique dans le plus mauvais fens du mot, les combattants indiqués fur les planches de Torelli font affez claffiques, ils font habillés « à » la romaine antique. » Les guerriers affiftant à la fête font vêtus de même & figurent, rangés fur les gradins, ayant chacun à fes côtés *une amie,* car Vénus a toujours adoré Mars, fous Louis XIV comme dans l'antiquité.

Avant d'arriver au dernier tableau, le drame fe tranfportait dans le palais de Thétis dont l'architecture était faite de marbre rouge, avec de doubles piliers corinthiens, décorée partout d'argent étalé à profufion, mis fous toutes les formes : bafes, chapiteaux, corniches, trophées & vafes. Chiron rencontre Pélée &, pour lui témoigner fa joie, il appelle fes académiftes, donne fes ordres, & le maître de fon académie & douze de fes difciples organifent une fête indienne. Ils font vêtus de pourpoints collants brodés d'or & d'argent en forme d'écailles, et de plumes de couleurs ; leurs vifages teints de biftre, & l'afpect du coftume rappellent ces négrillons du XVIII[e] fiècle que l'on plaçait comme porteurs de torchères dans les angles des appartements.

Les danfeurs avaient en main de petits tambours en forme de miroirs (des nacaires), & l'entrée était réglée comme fuit :... « richement vêtu (le chef) M. de Heffelin entra monté fur un » chameau environné d'efclaves noirs, de perroquets & de » finges. » Il danfa feul d'abord, puis il fit danfer les douze académiftes parmi lefquels figurait le roi. — Se repréfente-t-on Louis XIV, avec la figure couverte d'une peinture noire & danfant une forte de « bamboula » nègre !

Thétis, qui furvient peu après, oppofe un refus aux inftances de Pélée ; un truc curieux, pour la faire échapper à fes pourfuites, la métamorphofait en rocher ; fa tête feule fortait du bloc de pierre. Mais touchée des ferments de Pélée, elle confent à devenir fa femme & les derniers tableaux célèbrent le bonheur des époux.

Il eft à remarquer dans les deffins vus par nous, que plus le perfonnage devient important, plus fon coftume par la furcharge des ornements, s'éloigne de la vérité probable ; ici Pélée, dans toute fa fplendeur, eft vêtu comme le fut, plus d'un fiècle plus tard, le commandeur de D. Juan de Da Ponte, avec un panache énorme tombant jufqu'à mi-dos.

Un ballet inaugurait les fêtes du mariage, & les planches de Torelli donnent un fingulier renfeignement. On voit Hercule

au milieu des nymphes fur le devant de la fcène ; il danfe avec elles; ce qui indiquerait que les tragédiens du temps, dans le théâtre italien, déclamaient, mimaient & danfaient tout enfemble. Les nymphes font revêtues d'un coftume antique très-bien deffiné. Comment l'artifte, qui avait difpofé ces plis fi élégamment, n'avait-il pas donné de meilleurs confeils pour les habits des dryades & ceux de tant d'autres perfonnages du drame fingulièrement vêtus ?

Il y eut encore un divertiffement qui enthoufiafma le public; on vit une farabande danfée par huit fillettes de dix à douze ans; elles s'accompagnaient de tambours de basque et de caftagnettes; un eunuque les conduifait (le fieur Ribera), — c'étaient les petites Mollier, Taloit, Ribera, du Clou, Menard, Berthelot, de Verlu, Bouart; elles portaient un coftume jaune & noir, une guimpe blanche & de hautes coiffures à plumes; ces jeunes danseufes s'acquittèrent fi bien de leur rôle, que l'enthoufiafme des affiftants ne pouvait fe contenir; chacun, felon Loret, devint amoureux de ces petits prodiges, & un peu plus, on eût enlevé les danfeufes au lieu de les renvoyer à l'école.

Le dernier tableau qui devait réunir les amants, montrer la magnanimité de Jupiter, la bonté de Junon, faire briller la gloire du roi repréfentant la Guerre au milieu d'une auréole lumineufe, avait mis en réferve les plus riches effets. Tous les perfonnages font réunis : Hercule a amené Prométhée délivré; ce dernier, preffé fans doute de s'habiller, a pris le premier coftume qui lui eft tombé fous la main, & a endoffé le coftume d'un Perfan moderne, auquel il a ajouté un large manteau rouge (il faut paffer cette fantaifie à un homme qui avait grelotté tant d'années fur le fommet du Caucafe); Chiron eft là avec fa croupe; Thétis a repris fa première forme. Six nues defcendent alors en fe développant du cintre jufqu'à la fcène, chacune porte trois nymphes groupées & vêtues de riches habits. Le fond du palais de Thétis fe voile de nuages, & lorfqu'ils s'écartent, deux perfpectives fe font fuperpofées

à la place de la colonnade du palais précédent. En haut eſt un palais d'or, avec l'orchestre des « intelligences céleſtes ; » en bas, on aperçoit une grotte lumineuſe où ſe tiennent les nymphes; toutes attendent Junon & l'Hyménée, qui deſcendront du palais d'or, en marchant de nuages en nuages. Il y a déjà, en ce moment, environ ſoixante perſonnes ſur la ſcène. Eſt-ce tout ? Non ; les ſplendeurs doivent s'augmenter encore. La débauche de coſtumes, de couleurs & de lumière ſera complète.

Dans le ciel, en partant de la gauche, ſont les arts ſerviles :

La Guerre (le roi) avec un coſtume « couvert de petits » carrés de pierreries qui marquaient un corps de cuiraſſe à » l'antique & une cotte d'armes ; ſon caſque avait pour crête » un affreux dragon qui vomiſſait des plumes bleues, iſabelle » & blanches. »

L'Agriculture (duc de Saint-Aignan), tenant une bêche à la main, en coſtume brodé d'épis d'or & de pierreries.

La Force (le duc de Damville), repréſentée par Heroule, vêtu d'un habit rouge & noir, d'une peau de lion en tiſſu d'or imitant le poil de la bête féroce.

La Chaſſe (ſieur de Lorges), avec un habit vert & argent & un dard à la main.

La Tapiſſerie (ſieur de Verpré), habillée de point de Hongrie or & ſoie. — L'Orfévrerie (ſieur Le Vacher), couverte de chaînes d'or & de bijoux. — La Navigation (ſieur Dolivet), vêtue de ſatin de Chine doré, coiffée d'un vaiſſeau, avec ſes mâts & ſon corps en or, ſes cordages en argent (coiffure qui était en avance d'un ſiècle). — La Chirurgie (ſieur Beauchamps), habillée couleur de feu, & portant à ſa ceinture les inſtruments les plus affreux ſervant aux opérations.

Vis-à-vis, ſur la droite, ſe tenaient, vêtues de riches costumes de cour de couleurs variées, & de coupe ſemblable à celui de Thétis, les dames repréſentant les arts libéraux :

Mme de Brancas, la Géométrie. — Mlle de Mancini, la Mu-

fique. — Mlle de Mortemart, la Dialectique. — Mlle d'Estrée. l'Astrologie. — Mlle de la Rivière-Bonnœil, la Grammaire. — Mlle du Fouilloux, la Rhétorique. — Mlle de La Loupe, l'Arithmétique.

Les coftumes des femmes font un peu lourds, mais n'ont rien d'extraordinaire; en revanche ceux des hommes, nous le répétons, font bien finguliers; c'eft le renverfement de nos idées; de nos jours, tous les rôles des ballets font joués par des femmes; ce fyftème n'eft pas très-moral, & le coftume mafculin, ainfi porté, a des indifcrétions avec lesquelles la vertu n'a rien à débattre, mais croit-on que l'ufage de mettre des hommes en femmes à la cour de Louis XIV fût beaucoup plus moral? nous en doutons fortement pour notre part, en confidérant ces deffins coloriés qui femblent reproduire exactement les coftumes du temps, & dans lefquels ces jeunes gens déguifés affectent les pofes, les manières, les formes mêmes, le décolletage, la chevelure des femmes; les tendances efféminées font fi fingulières que, par exemple, le roi, fur le corfage de fon armure de la Guerre, poffède deux rondelles pour envelopper les feins comme Minerve ou les Amazones; il eût été fi facile de lui faire repréfenter un Guerrier au lieu de la Guerre!

Les dieux de l'Olympe ont auffi un coftume de pure fantaifie. Le fieur Le Vert, en Vénus, porte une longue jupe verte, un corfage & un bas de faye rofe & or; il eft décolleté, avec une guimpe, & fes cheveux font bouclés à la Sévigné. — Le fieur de Cambefort eft en Pallas, avec cuiraffe & panache. — Les fieurs Lallemand & Coulon, pages, en Circé & Diane. — Le fieur Le Lorrain en Cybèle, vêtue difgracieusement de vert & de jaune, & coiffée d'une citadelle. — Saturne (le fieur Hédouin) mérite qu'on le cite pour finir : il a tranfmis fon coftume au cortége du bœuf gras qui l'a conferve jusqu'à nos jours : maillot imitant le nu, jaquette blanche, & faux traditionnelle en main.

Afin de clore la foirée par une forte d'apothéofe, le fond du

théâtre s'ouvre au-deffus des arts libéraux & ferviles, & Junon defcend fur un nuage, « rien que de beau ne paraiffait » en elle. » A fes pieds le duc de Joyeufe repréfentant l'Hyménée, fous la forme d'un page couronné de fleurs, femble un petit Bacchus Pompadour; la machine vient rejoindre le plancher de la fcène pendant le temps que, dans les hauts, fe forme un palais extraordinaire : « Il était tout fait de pièces » de criftal, dont les unes demeurées dans leur naturelle blan» cheur, & aidées de l'artifice des lumières attachées par le » dehors exprimaient le beau feu des diamants, pendant que » les autres, avec des feuilles rouges, bleues, vertes & vio» lettes, marquaient autant de rubis, de turquoifes, d'émeraudes » & d'améthyftes. » Huit Amours danfaient devant ce palais; c'étaient Monfieur, le comte de Guiche, le marquis de Villeroy, le petit comte de Saint-Aignan, le petit Raffent, page de la chambre du roi, les jeunes Laleu, Brouart & Aubry. Ils avaient le corps nu, une jupe ifabelle brodée d'or & d'argent, une écharpe, un carquois & des ailes.

Après Junon, les mécaniques qui foutenaient les autres perfonnages s'abaiffèrent à leur tour imperceptiblement; d'autres nuages fortirent de partout, foutenant dans les airs Mars, Saturne, Vénus, Bacchus, Pallas, Diane, Cérès, Cybèle; Pluton furgit de terre & Neptune de l'onde, l'un fur un char de feu, l'autre fur une conque marine; & tous les dieux chantèrent, avec l'accompagnement des violons du roi, un air pour réjouir Thétis & Pélée.

Enfin Junon, l'Hyménée, les arts libéraux & les arts ferviles, danfèrent la dixième & dernière entrée, à la fuite de laquelle les danfeufes « fe démafquèrent. « Doit-on conclure de ces derniers mots que les vifages étaient tous façonnés pour la circonftance? Non, mais un certain nombre d'acteurs portaient des mafques pour danfer, c'eft un fait certain à cette époque; il eft probable que dans le Ballet de Thétis & Pélée, les hommes qui repréfentaient des rôles de femmes étaient mafqués, & cela expliquerait la gentilleffe exceptionnelle &

l'air de famille, dont l'auteur des dessins de M. de la Ferté a affublé la physionomie des Néréides, Dryades & Furies.

Le spectacle des *Noces de Thétis* durait quatre heures; les costumes étaient au nombre de deux cent trente-trois, et

. . . . . jamais monseigneur Protée,
Dont la fable est partout chantée,
Ne fit voir en peu de moments
Tant de merveilleux changements.

Le succès fut si vif à la Cour que les représentations se continuèrent rapidement : « Dix fois n'ont pas été suffisantes » de satisfaire la curiosité du nombre infini de ceux qui se » pressaient pour en être les témoins, ce qui obligea Sa » Majesté de le redanser encore, pour ne pas faire dans un » si grand nombre d'heureux un petit nombre de misérables, » & pour donner à ceux qui y accouraient des provinces » éloignées, le contentement que ceux de la Cour & de Paris « ont déjà goûté. » Le roi, en 1654, dansa jusqu'à trois fois le ballet à succès :

Notre monarque prend la peine
De danser trois fois par semaine,
Son ballet, qu'on nomme, en vingt lieux,
Le Charmant paradis des yeux.....

25 avril, Loret.

La grâce du roi, la gentillesse de son frère étaient surtout admirées. Louis XIV avait alors seize ans, mais il paraissait en avoir vingt; c'était l'époque où il refusait de danser avec la princesse d'Angleterre qui n'avait que treize ans, en disant qu'il n'aimait pas les petites filles; il se plaisait mieux avec Mlle de Mancini, alors âgée de dix-huit ans. Mme de Motteville s'extasie sur la belle tournure du roi : ...« Depuis » la paix & son glorieux retour à Paris, il était augmenté en

» toutes chofes : fa belle taille & fa bonne mine le faifaient
» admirer, & il portait dans fes yeux & dans l'air de toute
» fa perfonne le caractère de fa majefté... »

Une auffi belle tournure ne pouvait manquer de féduire les cœurs, & il femble que ce fut à l'époque du *Ballet de Thétis & Pélée* que fe décidèrent les goûts voluptueux du roi. Car lors du *Ballet de la Nuit*, les vers de Benferade indiquent, tout en engageant les beautés de la Cour à aimer le roi, qu'il ne favait pas encore ce que c'était que l'amour. Louis XIV jouait un ardent ou feu-follet, & voici les envois que Benferade lui adreffait :

Objets charmants & doux
Beautés toutes parfaites,
Pour lui vous êtes faites
Comme il eft fait pour vous :
Mais courez pour lui plaire
Vite comme le vent,
On ne l'attrappe guère
Il va toujours devant.

Puis encore :

Mais certain petit Dieu que force monde adore,
Et que tout reconnaît,
La curiofité ne l'a pas prise encore,
De savoir ce que c'eft.

Donc, le *Ballet de la Nuit* conftatait, en 1651, la réserve du roi. — Les *Noces de Thétis* font de 1654, — &, en 1655, un an après, dans le *Ballet des plaifirs*, repréfenté le 4 février, Benferade changeait de langage & accufait une révolution complète dans la conduite du roi ; il lui difait :

Mais d'en ufer comme cela.
Et de courir par-ci par-là.

Sans vous arrêter à quelqu'une,
Que tout vous foit bon, tout égal,
La blonde autant comme la brune,
Ah! Sire, c'eft un fort grand mal.

Il nous femble que Benferade employait là le langage des mères qui grondent leurs enfants tout en les trouvant adorables, & que, fous l'apparence d'un reproche, il adreffait plutôt un compliment à Louis XIV, & l'engageait malignement à perfévérer dans une voie fur laquelle il n'avait nul befoin d'être pouffé.



CHAPITRE VII

Luxe des divertiffements jufqu'au mariage du roi.
XERCÈS *(1660).*
La TOISON D'OR *(1660-1661).*
Les SAISONS *à Fontainebleau (1661).*
ERCOLE AMANTE *dans la salle des Machines aux Tuileries (1662).*

Il ne faut que médiocrement s'étonner de la profufion des bijoux & des pierres précieufes que nous avons indiquée à propos des divertiffements de la Cour. Tout en faifant une part à l'exagération, il faut fe fouvenir qu'il en était ainfi fous les Valois, & même, dans des temps moins prodigues. On trouve, par exemple, en 1606, à Fontainebleau, le fameux habit de toile d'or violette que portait de Baffompierre & qui produifit tant d'effet; il était brodé de 50 livres de perles, & la broderie feule valait 14,000 écus. — En 1614, la reine Marie de Médicis affifte à l'ouverture des États généraux, portant une chaîne tombant jufqu'à la ceinture, & un double cordon de jupe, tous deux en perles fines groffes comme des noifettes, & en 1626, le duc de Buckingham égrène les perles de fon manteau & les fème à la cour de France, où il trouve des gentilshommes pour les ramaffer fous fes pieds.

Le luxe était pouffé à l'excès dans les fêtes données par Mazarin ; depuis 1643 qu'il avait acheté l'hôtel Tubœuf, & que le palais Cardinal était devenu le Palais-Royal, il s'était plu peu à peu à embellir fa nouvelle demeure & à y offrir de fplendides réceptions. La *Muse hiftorique* de Loret en parle plufieurs fois.

En 1655, par exemple, dans ce palais inachevé mais déjà fplendide, le cardinal invita la famille royale & le duc de Mantoue à un repas avec concert. Les nièces de Mazarin faifaient le plus bel ornement de la fête.

Les symphonies fe faifaient entendre de loin en loin, réjouiffant merveilleufement les auditeurs.

Il y avait, outre la mufique royale prêtée pour cette occafion, des artiftes célèbres, tels que La Vareyne, « qui chante » comme une firène » (la rime était inévitable), & la fignora Anne, dont le talent faifait alors fureur. On voit au refte que Rofe, fecrétaire de Son Éminence, bourra fingulièrement Loret de toutes les excellentes chofes qu'il put trouver ; il le choya comme on doit le faire de tout critique à la mode, & lui ferma fi bien la bouche avec des fucreries, que Loret ne put dire autre chofe que des louanges.

En 1658, le 7 avril, Mazarin donna encore une fête plus extraordinaire dont l'ordonnance conftituait pour les affiftants une réelle mife en fcène & un fpectacle amufant.

Bien qu'il habitât au Louvre, il avait préparé dans les appartements de fon palais une loterie de plus de 500,000 écus de pierreries, bijoux, chinoiferies & objets galants, rangés fur des tables & des dreffoirs magnifiques. Leurs majeftés, Monfieur, la reine d'Angleterre, fa fille, Mlle de Montpenfier, affiftaient à la foirée ; le gros lot était un diamant de 4,000 écus.

Le goût de la repréfentation était tellement inné dans toutes les circonftances de la vie de cette époque, que l'on expofait comme fur un théâtre les mariées, foit après les noces, foit après leurs couches, & voici par exemple la defcription du lit qui ne fervit qu'une feule fois à Marie de Mancini, à

Rome, lors des relevailles de ses premières couches : « C'était » une espèce de coquille qui semblait flotter au milieu d'une » mer, si bien représentée, qu'on eût dit qu'il n'y avait rien » de plus véritable & dont les ondes servoient comme de sou- » bassement. Elle estoit soutenue par la croupe de quatre » chevaux marins montés par autant de sirènes, les uns & les » autres si bien taillés & d'une manière si propre & si bril- » lante de l'or, qu'il n'y avait pas d'yeux qui n'y fussent » trompés... Dix ou douze Cupidons estoient les amoureuses » agraffes qui soustenaient les rideaux d'un brocard d'or très- » riche... » Cet usage d'un lit de théâtre, usage transmis au reste par les siècles passés, se perpétua longtemps ; Saint-Simon en parle dans ses Mémoires lors de son mariage avec Mlle de Lorge l'aînée. Peu à peu le lit devint moins pompeux & finit par se métamorphoser en chaise longue, sous Louis XV.

Mais ces détails sur la vie privée des grands nous ont détourné des ballets du règne de Louis XIV; ils étaient si nombreux, qu'on peut difficilement les compter, & leur seule énumération serait d'une grande monotonie. On trouve une fréquente uniformité dans les matériaux mis en œuvre pour la longue série de ces ballets représentés depuis 1654 jusqu'aux grandes fêtes de Versailles. On répétait les mêmes entrées, on choisissait les mêmes sujets dans l'antiquité : les romans célèbres, la philosophie, la nature ; c'étaient des allégories & des flatteries perpétuelles, entremêlées parfois de mascarades bouffes. L'argent dépensé faisait passer la pauvreté des inventions.

Un événement fit cependant diversion en 1655 & 1656 aux danses de la Cour : ce fut l'arrivée en France de la reine Christine; elle devint un élément curieux au milieu des plaisirs, des guerres & des querelles des Jansénistes. Le ballet d'*Alcidiane* en 1658 (ce ballet à propos duquel, raconte-t-on, Lully ne craignit pas de faire attendre le roi), dans lequel les courtisans étaient cependant habillés d'étoffes d'or, ne fut guère remarquable que par la présence de cette même Chris-

tine; c'était le 24 février 1658, &, pour la première fois, elle reparaiffait à la Cour depuis le meurtre de Monaldefchi; elle quitta la France peu de jours après pour fe retirer à Rome. On comprend que fa vue dut caufer une certaine fenfation.

On fit un tel abus des ballets, que les noms commencèrent à manquer, & l'on répétait les titres comme les inventions elles-mêmes.

Les envois étaient toujours de Benferade. « Faire les vers » d'un ballet du roi, était une fortune que les poëtes devaient » autant briguer que les peintres font du tableau du Mai qu'on » préfentait à Notre-Dame. » Benferade fut un des rares poëtes auquel fa mufe rapporta quelque profit durable; fes flatteries & fes plaifanteries douces plaifaient à chacun, & Senecé put mettre plus tard fur fa tombe :

Ce bel efprit eut trois talents divers,
Qui trouveront l'avenir peu crédule.
De plaifanter les grands il ne fit point fcrupule
Sans qu'ils le priffent de travers.
Il fut vieux & galant fans être ridicule,
Et s'enrichit à compofer des vers.

Boileau fut pour Benferade plus févère que Senecé; il écrivit, à peu près à l'époque qui nous occupe, quelques vers dont la hardieffe paraît fingulière & dont le dernier trait eût prêté malignement à l'allufion, s'il eût été décoché quelques années plus tard, après le *Carroufel* de 1662 : Boileau fe plaint de

..... cet amas d'ouvrages mercenaires,
Stances, odes, fonnets, épîtres liminaires,
Où toujours le héros paffe pour fans pareil,
Et, fût-il louche & borgne, eft réputé Soleil.

Pour en finir avec les ballets de la minorité du roi, avec

ce genre de repréfentations qu'on pourrait qualifier de : ballets du vieux ftyle, par rapport à ceux qui fuivront, nous montrerons quel était alors l'idéal fingulier d'un parfait amateur de la Cour.

Le 11 février 1657, pendant que le roi danfe pour la quatrième fois le ballet de l'*Amour malade,* l'abbé de Marolles, qui l'a déjà vu trois fois & trouve que c'eft affez, refte enfermé dans fon appartement & paffe fon temps à écrire le deffein d'un ballet : *Le Temps,* — fujet qu'il confidère comme nouveau, qu'il développe à outrance, qu'il pourlèche avec amour, en l'entourant de méchaniques, en l'ornant d'entrées & des coftumes les plus ingénieux.

Le Temps, fuivi du Jour & de la Nuit, ouvrait la férie de trente entrées fucceffives que nous ne pouvons tranfcrire ; il amène avec lui les vieilles monarchies difparues, & doit être repréfenté par un vieillard robufte & vigoureux, à longue barbe, avec une robe de couleur changeante, « car il eft fort changeant », — des ailes au dos & aux pieds, « car il va fort vite », — un globe célefte fur la tête, des cifeaux à la ceinture — & des trames de laines de couleurs différentes fur un dévidoir devant lui ; « il en fait des pelotons » qu'il jette dans fa robe après les avoir coupés avec fes cifeaux.

Le Jour fera repréfenté fous la figure d'un adolefcent de douze ans, habillé de fatin blanc, avec un mafque d'or, une couronne de rayons, une fraife de fleurs diverfes, un arc & des flèches d'or & une ceinture d'or qui le lie au char du Temps.

La Nuit, pour faire contrafte, eft une fille de douze ans, coftumée en « Morifque, avec une robe noire traînante, une couronne d'étoiles, un collier & une ceinture d'argent, un arc & une flèche du même métal. »

Le ballet, en trois actes, paffait en revue les fiècles, les peuples, les aftres, les faifons, les philofophies & la Nature entière.

Il n'y avait rien d'original dans ces imaginations ; on y

trouve toutefois un élément nouveau ; l'abbé de Marolles admet, pour repréſenter un grand nombre de perſonnages, la préſence des femmes dans ce ballet du *Temps,* qui eût réaliſé pour ſon auteur un type accompli. Nous laiſſerons là ces excentricités puériles ; un fait théâtral important allait d'ailleurs ſe préſenter. Nous voulons parler de la *Paſtorale comique* jouée au château d'Iſſy en 1659. Cette repréſentation, qui eut une grande influence ſur le développement de l'opéra, dut ſon ſuccès à la ſobriété même de ſa miſe en ſcène ; après tant de machines, de ſplendeurs, il ſemble que les yeux ſe repoſèrent à regarder le ſimple cabinet de verdure que repréſentait le théâtre, & dans lequel ſe paſſait une action répondant à la naïveté du décor.

Peu de temps après, l'année ſuivante, en 1660, la paix avec l'Eſpagne & le mariage du roi allaient auſſi modifier, juſqu'à un certain point, le genre des divertiſſements ; la préſence d'une jeune reine, au milieu d'une Cour élégante, le ſentiment de bien-être réſultant d'une paix longtemps attendue, vinrent donner aux plaiſirs un entrain nouveau & créer dans les ſpectacles de la Cour une époque ſpéciale, qui, tout en conſervant quelques traces des éléments dramatiques & des ballets de la minorité du roi, a cependant un caractère propre qui ſubſiſtera juſqu'aux premières fêtes auxquelles collaboreront Molière & Lully.

Lorſque les jeunes époux furent arrivés à Paris, ils aſſiſtèrent à quelques repréſentations dont la plus importante fut celle du *Xercès* de Cavalli ; elle devait avoir lieu dans la ſalle des Machines, aux Tuileries, mais cette ſalle n'ayant pas été terminée assez vite, force fut à la Cour de ſe rabattre ſur celle du Petit-Bourbon.

L'intrigue du nouvel opéra roulait ſur les amours de Xercès & de Romilde, fille du roi d'Abydos ; Xercès aime Romilde qui ne l'aime pas & en aime un autre ; & à côté de

Romilde ſe trouve Amaſtris, fille du roi de Suſie, qui aime Xercès & que Xercès n'aime pas à ſon tour. Selon la mode de toutes ces pièces, les événements s'accompliſſent dans un monde ariſtocratique, plein de têtes couronnées ; il fallut l'arrivée de Molière pour faire accepter les types de la bourgeoiſie dans la haute comédie. Amaſtris pourſuit Xercès qui n'en peut mais ; celui-ci ſe débat dans l'intrigue comme un niais de mélodrame, tantôt pourſuivi par une lettre, tantôt pourſuivant cette lettre, ſucceſſivement attribuée à tous les perſonnages. Cependant tout finit bien : Romilde épouſe ſon amant, & Xercès épouſe Amaſtris.

La miſe en ſcène de cette pièce n'avait rien de particulièrement nouveau. Cependant nous devons parler de la ſingulière coupe de compoſition qui, pour ſe conformer à l'uſage de la Cour, & ſéparer chaque acte par des danſes, intercala, dans *Xercès*, ſix intermèdes bizarres étrangement mêlés aux perſonnages, à l'intrigue & aux coſtumes. Ces ſix intermèdes furent : 1º Les Baſques ; — 2º les Payſans danſants à l'espagnole, ce qui était de circonſtance ; — 3º Scaramouche avec des Trivelins & des Polichinelles ; — 4º un patron de vaiſſeau, avec des eſclaves portant des ſinges, & des matelots jouant de la trompette marine ; — 5º des Mataſſins, cette danſe militaire ſi fort à la mode en France depuis le xviᵉ ſiècle ; — 6º enfin, Bacchus, ſylvains, bacchantes & ſatyres, jouant de toutes ſortes d'inſtruments & danſants. Ce ſixième intermède fermait la ſoirée.

Parmi les différentes fêtes données en France à propos du mariage du roi, on remarqua les repréſentations de la *Toiſon d'or* de Corneille, jouée d'abord, en 1660, en Normandie, chez le marquis de Sourdéac, au château du Neubourg, puis l'année ſuivante, en 1661, ſur le théâtre du Petit-Bourbon, par les comédiens du Marais. Ce fut le ſecond exemple (*Andromède* était le premier) d'une féerie bien écrite & dont la poéſie pouvait être écoutée ſans regarder les décors. De grands préparatifs avaien été faits pour cette pièce, dont le

prologue fit allusion au mariage du roi (le Lys) avec l'infante (la Toison d'or) :

Les comédiens du Marest
Font un inconcevable aprest,
Pour jouer, comme une merveille,
Le Jason de monsieur Corneille.

(Loret, 19 février 1661.)

Une partie du prologue était à la louange du cardinal Mazarin, & les vers qui le célèbrent existent dans la première édition du *Dessein de la Toison d'or ;* Corneille les supprima par la suite ; il n'était pas né flatteur, & ses rapports avec les deux cardinaux qui gouvernèrent la France au XVIIe siècle sont singuliers. Des discussions à propos du *Cid,* il resta toujours un vieux levain normand contre le premier cardinal ; bien que selon les paroles qu'on lui prête, Richelieu lui eût fait « trop de bien pour en dire du mal, & trop de mal pour en dire du bien, » Corneille prit un terme moyen ; il garda le silence & se vengea, on pourrait dire négativement, en ne plaçant pas une seule fois, même à propos du siége de La Rochelle, le nom de Richelieu dans les vers écrits à la gloire de Louis XIII sur la demande de Louis XIV.

Quant à Mazarin, il ne fut guère mieux partagé ; Corneille avait parlé de lui comme nous le disons, dans le prologue de la *Toison d'or;* il l'avait même traité de « fameux cardinal, » il disait par la voix de la Paix parlant à la France :

. . . .
Voy cette âme intrépide, à qui tu dois l'honneur
D'avoir eu la victoire en tous lieux pour compagne,
Avec le grand démon d'Espagne
De l'un & l'autre État concerter le bonheur.

Mais ces vers furent supprimés par l'auteur, qui prouva, au

refte, dans ce même prologue de la *Toifon d'or*, combien il était peu courtifan. Au rebours de Benferade qui, dans le ballet de la *Nuit*, avait exhorté Louis XIV à aller jufqu'à Conftantinople détruire l'iflamifme, Corneille ofa repréfenter la France fatiguée de la Guerre & difant à la Victoire :

A vaincre tant de fois mes forces s'affoibliffent,
L'État eft floriffant, mais les peuples gémiffent,
Leurs membres décharnés courbent fous leurs hauts faits,
Et la gloire du trône accable les fujets.

Le roi fe fouvint peut-être à contre-cœur de ces vers, & il fallut ceux que Corneille lui adreffa en remercîment, à propos de *Sertorius*, pour qu'il oubliât cette leçon.

Quoi qu'il en foit, le fuccès d'*Andromède* avait engagé Corneille à perfifter dans le genre des pièces à machines, & l'infiftance qu'il apporte à indiquer les effets dans quelques circonftances du drame prouve qu'il attachait une affez grande importance aux furprifes ménagées par lui pour les yeux.

Le prologue montrait, au-deffus d'une ville en ruines, effondrée par les machines de guerre, le ciel s'ouvrant, & Mars, un pied en l'air, l'autre pofé fur fon étoile, defcendait & remontait en parlant. Les décors des premier & deuxième actes repréfentaient des jardins ; Iris, fur fon arc-en-ciel, Junon & Pallas fur des chars, parcouraient l'efpace, & Corneille a grand foin de dire que les chars fe croifaient. A la fin du deuxième acte, le jardin difparaiffait fous les flots roulés par la rivière du Phafe (effet de fcène qui nous paraît avoir employé, pour fe produire, les machines d'Andromède ; feulement, au lieu de la mer, ici c'était une rivière). Le palais d'Aœtès fuccédait au torrent ; palais tout doré, tout fculpté, orné de ftatues & de bas-reliefs, dans lequel la perfpective trop régulière tourne à l'abus ; cette répétition, toujours poffible à l'infini, d'un même motif de décoration, rappelle défagréablement l'effet des glaces placées en face les unes des autres

chez les reftaurateurs de nos boulevards. A partir du troifième acte, les furprifes mécaniques fe fuccédaient prefque fans interruption. Médée faifait changer le palais d'Aœtès en un amas de monftres; puis vient un désert, au-deffus duquel apparaît, dans les airs, le palais de Vénus, tout conftruit en gaze d'or. L'Amour en fort; il vole, non latéralement d'une couliffe à l'autre, mais perpendiculairement, vers les fpectateurs, « ce qui n'a point encore été pratiqué en France de » cette manière », ajoute Corneille.

Au cinquième acte fe trouvait une fcène, qui, nous croyons, n'a jamais été imitée. Médée, affife fur le dragon gardien de la Toifon d'or, eft à mi-hauteur de la fcène. Zéthès & Calaïs, avec des ailes au dos, fufpendus en l'air, attaquent le monftre conduit par Médée; les artiftes déclamaient alors, tout en fe mouvant avec leurs « méchaniques. » Au-deffous d'eux, Orphée, chantant, exhorte Zéthès & Calaïs au combat. Pour finir, la forêt où a lieu la lutte s'ouvre : le palais du Soleil en fort; le palais roule vers le public, puis s'élève au-devant du palais de Jupiter qui apparaît dans le haut. Il y avait donc là un triple afpect du décor : en bas, la forêt fombre; au-deffus, le palais du Soleil fcintillant; plus haut encore, le palais de Jupiter rutilant, fulgurant.

La *Toifon d'or* fut la merveille de la cité; on la reprit plus de vingt ans plus tard, à Rouen, en 1683, &, malgré le temps écoulé, l'effet de fes curieufes machines fut auffi grand que dans l'origine.

Mazarin mourait peu de jours après la première repréfentation de la *Toifon d'or*, le 9 mars. La Cour alla cette année s'établir à Fontainebleau, & l'on ne penfa guères au miniftre défunt. Dans l'entourage du roi & de la reine, il y avait plufieurs jeunes ménages; l'amour devint l'unique préoccupation de tous les courtifans délivrés des complications politiques de la Fronde, & les intrigues allèrent fi bien leur train, que fauf la reine-mère & la jeune reine, peut-être tous étaient engagés dans quelque roman de cœur. Partout on s'amufait,

fur la terre, fur l'eau, dans les appartements, dans les bois ce n'était que chaffes, repas & feux d'artifice.

L'abbé de Choisy parle avec enthoufiafme des quelques mois que paffa la Cour à Fontainebleau.

Mme de Motteville raconte à fon tour que les fêtes prirent une allure momentanément myftérieufe & quafi champêtre, qui n'excluait cependant pas le luxe. La nature y devint un raffinement. Par fuite de l'inclination « qui portoit un prince de » vingt-deux ans à fe divertir (le roi), & une princeffe de » feize à dix-fept ans à fuivre fon exemple (Madame), les » plaifirs de jour, les repas ou les promenades jufqu'à deux » ou trois heures après minuit dans les bois, commencèrent » de s'introduire & de fe pratiquer d'une manière qui avait » un air plus que galant, & où la volupté paraiffoit devoir » bientôt corrompre une vertu qui avait été admirée. »

Ce fut le moment où fe nouèrent les intrigues du roi avec Mlle de la Vallière, & celles de Madame d'Angleterre avec le comte de Guiche. Mme de La Fayette, qui en parle, nous a laiffé un curieux détail fur la mife en fcène du *Ballet des Saifons*, repréfenté au milieu de tous ces galants myftères : « L'on répétoit, dit-elle, alors à Fontainebleau, un ballet que » le roi & Madame danfèrent, & fut le plus agréable qui ait » jamais été, foit par le lieu où il fe danfoit, qui était le bord » de l'étang, ou pour l'invention qu'on avoit trouvée de faire » venir du bout d'une allée le théâtre tout entier, chargé » d'une infinité de perfonnes qui s'approchoient infenfi- » blement, & qui faifoient une entrée en danfant fur le » théâtre. » Il y avait là une idée nouvelle dans la façon dont la lourde machine roulait, pouffée en avant fans qu'on aperçût les refforts qui la faifaient mouvoir.

On fe fervit auffi du grand canal pour y donner des fêtes en bateau. Dès l'année 1642, Corneille, dans le *Menteur,* nous avait appris que ce genre de divertiffement était à la mode. Dorante parle de cinq bateaux commandés fur fon

ordre, dont les quatre premiers étaient pleins de violons, luths & voix, flûtes & enfin hautbois;

Le cinquième était grand, tapiffé tout exprès,
De rameaux enlacés, pour conferver le frais,
Dont chaque extrémité portoit un doux mélange
De bouquets de jafmin, de grenade & d'orange.
. . . . , . . . *En ce lieu de délices,*
On fervit douze plats.....

Car la nourriture n'était jamais oubliée, & l'on mangeait beaucoup fous le règne du grand roi.

La fête de Vaux, dont les defcriptions font trop connues, fournit, à la même époque, un fplendide modèle de ces divertiffements où la campagne, déguifée richement, devenait le prétexte de mille adroites furprifes. Pour la repréfentation des *Fâcheux*, par exemple, petite pièce dans la grande plus grave qui fe jouait chez Fouquet, le théâtre était dreffé dans le jardin, & le décor était orné de fontaines véritables & de vrais orangers; une grande conque découvrant une naïade, s'ouvrait au milieu des jets d'eau; puis autour d'elle, fortant du tronc des arbres & des piédeftaux des ftatues, furgiffaient des dryades, des faunes & des fatyres.

Ce fut enfin pendant l'hiver qui fuivit le féjour à Fontainebleau & l'accouchement de la reine, que fut joué l'*Ercole amante* de Cavalli, avec des entrées de ballets ajoutées par Lully; la falle des Machines, aux Tuileries, fe trouvait enfin prête, & cet opéra, réellement complet, trop complet même, car il contient une exubérante abondance de décors, changements & mécaniques, l'inaugura royalement. Le roi avait foigné à tel point l'éclat de cette repréfentation qu'il avait écrit au duc de Tofcane pour lui réclamer des chanteurs qui fe trouvaient en vacances à Florence; au refte, à cette époque, Louis XIV fe préoccupait tellement de théâtre qu'il demanda aussi au duc de Parme de lui procurer un bon Arlequin.

Ercole amante fut joué le 7 février 1662. Un prologue important avait été, comme les ballets, ajouté à l'œuvre primitive; le roi & la reine y figurèrent; ce fut, nous croyons, la feule fois que Leurs Majeftés parurent enfemble fur un théâtre; le roi continua à y danfer feul, & fes maîtreffes ou les dames réputées telles prirent à l'avenir la place de la jeune reine.

Camille Lilius, auteur du prologue, avait rattaché la famille royale de France aux grandes familles envoyées par Nerva & Trajan, hors de Grèce & d'Afie, régner fur les Barbares de l'Occident foumis aux Romains; le commentateur avait réduit à un certain nombre de fouches les familles royales & impériales d'Europe provenant de la même fource, & ce furent ces familles entourant celle de France, & formant avec elle un total de quinze, qui furent perfonnifiées dans le prologue. Le théâtre repréfentait des rochers abrupts à droite & à gauche, laissant voir entre eux la mer jufqu'à l'infini; Diane apparaiffait en l'air fur une machine en forme de lune qui groffiffait peu en peu, s'ouvrait, & laiffait apercevoir les quinze familles royales qui, fur l'invitation de Diane, defcendaient offrir leurs hommages aux nouveaux époux avec l'Amour & l'Hymen. La mer fe retirait pour laiffer fe pofer fur la fcène la machine de Diane; alors la déeffe ordonnait à Hercule (le roi fymbolifé) d'apparaître & de procéder à fes travaux, lui promettant qu'il épouferait la Beauté (fymbolifant la reine); le prologue retardait à peu près de deux années; mais la faute en avait été aux architectes, & il fut le bienvenu malgré son manque d'à-propos. Après l'apparition d'Hercule & le difcours de Diane, la mécanique remontait au ciel pendant que quatorze fleuves français, couchés à terre, chantaient un chœur (ajouté) pour célébrer la naiffance du Dauphin. Dans ce tableau, le roi perfonnifiait la maifon de France, — & les familles royales étaient repréfentées par Mademoifelle, les comteffes de Soiffons, d'Armagnac & de Guiche, les ducheffes de Luynes, de Sully & de Créquy, Mlles d'Alençon, de Valois, de Nemours, d'Aumale, de Mortemart, Des Autels.

Le premier acte se passait dans un grand paysage où l'on apercevait dans le lointain le palais royal de d'Eocalie; Hercule aime la jeune Yole, & Vénus descend dans une machine traînée par des colombes pour protéger leurs amours. Junon, au contraire, dans son char éternellement attelé de ses deux paons, les écoute d'un nuage, & veut traverser leurs projets.

Dans le second acte (palais du roi), Déjanire, envoyée par Junon, se présente déguisée en petit paysan; puis elle se rend dans la grotte du Sommeil où s'est réfugié Hercule; Junon lui fait voir Déjanire & l'enlève au ciel pour préparer sa vengeance; le Sommeil, lui aussi, descendait auprès d'Hercule, & remontait dans les nuages après l'avoir endormi.

Le troisième acte nous paraît plus animé que les deux premiers; le décor représentait un jardin superbe où Hercule doit se rencontrer avec Yole & voir aussi Vénus qui les protége; cette dernière fait apparaître un lit de fleurs magiques dont l'influence fait consentir Yole à aimer Hercule. Mais à ce moment, Junon survient, & l'acte se termine au milieu des querelles de Vénus, de Junon, d'Hercule & de son fils Illus, que Junon a amené, & qui aime Yole & en est aimé. Illus se voit enfermé par son père dans une tour, au milieu de la mer.

Le quatrième acte se passe sur les eaux. La tour d'Illus est au milieu de la scène, isolée du rivage. Un page en sort dans une légère barque pour porter à Yole une lettre de son amant; mais la mer se soulève, engloutit la barque, & à cette vue, Illus, au désespoir, se précipite dans les ondes. Junon, toujours aux écoutes, apparaît dans les nuages, le sauve & remonte au ciel en ordonnant aux Zéphyrs de porter Illus au rivage.

Un changement à vue faisait surgir devant les yeux des spectateurs des tombeaux entourés de cyprès; Yole & Déjanire, dédaignée par Hercule, se rencontraient dans ce lieu funèbre pour offrir un sacrifice. Yole évoquait l'ombre de son père, Eutyre, tué par Hercule; l'ombre dissuadait sa fille d'épouser le héros, & Yole & Déjanire consentaient enfin

à ce que Lycas, perſonnage entrevu dans les actes précédents, donnât à Hercule la tunique de Neſſus pour le guérir de ſa paſſion.

Le cinquième acte comprenait deux tableaux ; un enfer ſplendide (celui qui, ſuivant la tradition, aurait ſervi plus tard pour *Psyché*) ; les victimes qu'Hercule avait fait deſcendre aux Enfers, ſe réjouiſſaient du mal qui allait lui arriver; Pluton, qui avait été contraint de lui livrer Alceſte, eſt auſſi charmé de ſe voir vengé. — Puis l'Enfer cédait la place au temple de Junon. Hercule ſe préſente pour épouſer Yole; il revêt la tunique & entre en fureur; il veut ſe tuer, quand Jupiter, ſurvenant dans une gloire, l'enlève au ciel & lui fait épouſer la Beauté. Illus & Yole, reſtés ſur terre, ſe marient ſans oppoſition des dieux.

Pour avancer plus rapidement dans l'analyſe de ce drame aſſez embrouillé, nous avons à deſſein omis de parler des intermèdes. Voici quels ils étaient :

Après le premier acte, lorſque Junon remontait au ciel au milieu des éclairs, il y avait un ballet de foudres & de tempêtes. — Après le deuxième acte venait un ballet des ſonges, ceux qui avaient aidé à endormir Hercule. — L'intermède qui ſuivait le troiſième acte était aſſez bien trouvé; les fleurs du jardin, les ſtatues s'animaient & danſaient une grande entrée. — La fin du quatrième acte amenait le ballet le mieux réuſſi, qui frappa beaucoup le public. C'était, après l'apparition d'Eutyre, dans le décor des tombeaux. Il y eut une entrée effrayante de fantômes ſous la forme de demoiſelles, vieilles & laides; l'envoi qui accompagne le divertiſſement eſt peu galant & allait bien dans une Cour où la jeuneſſe & la beauté brillaient partout aux premiers rangs. « Mettez-moi, dit le poëte :

Mettez-moy d'un côté quatre ſpectres d'Enfer,
De l'autre nombre égal d'antiques demoiſelles,
De celles que l'on croit faites par Lucifer

Pour la damnation des Jeunes & des Belles,
Joignez bien ce troupeau dont je vous fais le plan,
Je le donne au plus fin qui soit dans le royaume,
De pouvoir desmêler dans l'espace d'un an,
Quelle est la demoiselle & quel est le fantosme?

Après cet intermède il y avait au cinquième acte, dans l'Enfer, le ballet des Démons, avec douze Furies conduites par Pluton & Proserpine. Le roi dansait Pluton.

Puis après le drame, les entrées se succédaient plus nombreuses. La huitième entrée (car les intermèdes précédents en formaient sept) étaient dansées par les Sphères, les Influences & les Étoiles. — La neuvième, par Mars (le roi) & les grands capitaines de tous les temps. — La dixième était un ballet bouffe intitulé *la Lune & les Pèlerins*, où sans doute il devait y avoir des effets d'ombres portées.

Venaient encore les entrées de Mercure & les Charlatans. — de Vénus & des Plaisirs, — de Saturne & de ses enchantements, — de la Nuit avec les douze Heures sombres, les Étoiles & l'Aurore, — du Soleil & des douze Heures de jour, avec le roi en *soleil*, & nous soulignons le mot, parce que c'est la première fois que Louis XIV est désigné sous ce nom de Soleil; jusqu'ici, dans le même emploi éclatant, il s'était appelé Apollon.

La dix-huitième & dernière entrée, les Étoiles, était dansée par toutes les dames de la Cour, & formait ballet final.

Il devait y avoir dans toute cette mise en scène bien des effets que la Cour avait déjà vus, mais tout était neuf & brillant, & fit autant de plaisir que si tout était inédit dans les prestiges des décors, de la lumiere & des machines.

L'ampleur d'*Hercule* comme opéra est remarquable pour le temps, & les rôles qu'y jouait le roi accusent les curieuses tendances d'ostentation de cette Cour toute de cérémonial, d'étiquette & d'emphase excessifs.

Le triomphe de la soirée était pour la machine de l'Har-

monie du ciel enlevant Hercule avec la Beauté; il y avait plus de cent perfonnes foulevées là d'un feul coup, & au preftige de la mécanique fe joignait celui de la flatterie enveloppée fous une forme galante. Mlle de La Vallière était la fecrète héroïne de toutes les fêtes, & les allufions lancées à la force du roi, à la beauté de la reine, laiffaient bien d'autres chofes encore fous-entendues, & permettaient aux efprits d'attribuer une part de tous ces compliments à des perfonnes moins officielles, mais en réalité auffi puiffantes que les têtes les plus fouveraines.

La mufique des intermèdes fe reffentit elle-même des allures pompeufes de cette foirée exceptionnelle & ce fut, nous croyons, dans *Hercule amoureux* que furent pour la première fois employées avec fuite les timbales dans l'orcheftre.

Hercule amoureux, tout en appartenant comme forme à l'opéra de l'avenir, avait encore affez des anciens ballets par fes intermèdes pour être confidéré comme leur digne couronnement; il acheva la métamorphofe du genre. La période de 1663 à 1668 vint, avec l'*Impromptu de Verfailles*, donner aux fêtes une phyfionomie un peu plus littéraire; malgré la peine qu'il avait à fe plier à des babioles de cour, Molière fe mit de la partie, car le roi le voulait.

On vit encore cependant furgir quelques ballets de l'ancien ftyle, car une forme théâtrale a toujours la vie dure.

L'année 1663 fut fignalée à la Cour par les débuts de Mlle de Sévigné, qui avait alors quinze à feize ans, & fit fureur par fa beauté malheureufement trop régulière & d'une froideur de glace. Ce fut en janvier 1663 qu'elle parut pour la première fois dans le *Ballet des Arts*, où le roi danfait un berger & elle une fuivante de Minerve (Madame). Elle était habillée en amazone. Benferade lui décocha affez indifcrètement un envoi fort lefte, dans lequel, rappelant la coutume prêtée aux amazones de fe brûler un fein pour tirer plus aifément de l'arc, il s'étonne des rondeurs égales que laiffait apercevoir Mlle de Sévigné.

6.

Dans ce *Ballet des Arts,* Benserade semblait prévoir pour Mlle de Sévigné une protection royale qui ne se produisit point; il était au reste d'une rare adresse dans ses allusions, & celle faite à propos des amours de Mlle de La Vallière, dans l'envoi qu'il lui adresse à elle-même, en est la preuve. Mlle de La Vallière jouait une bergère; le poëte lui dit :

> *Je ne pense pas que dans tout le village*
> *Il se rencontre un cœur mieux* placé *que le tien.*

En 1664, au mois de février, les *Amours déguisés*, ballet dont Loret donne une trop longue description, vit encore briller la beauté de Mlle de Sévigné, à la réputation de laquelle l'esprit de sa mère ajoutait encore de l'éclat. Loret, après Benserade, lui décoche aussi un compliment, aussi direct mais plus convenable dans la forme :

> *Si quelqu'un venoit me dire,*
> *Et fût-ce le roi notre sire,*
> *As-tu rien vu de plus mignon?*
> *Je lui dirois hardiment — non.*

Ce : « fût-ce le roi notre sire » semble indiquer que Louis XIV parut un moment amoureux de la belle danseuse, qui jouait dans les *Amours déguisés* le rôle d'une nymphe maritime.

Ce ballet précéda de peu les grands divertissements de Molière; car, le 7 mai de la même année, commencèrent les *Fêtes de l'Ile enchantée*, fêtes singulières, en ce sens que, cette fois, aucune dame de la Cour ne figura dans les représentations ; les seigneurs seuls y furent acteurs, & les dames demeurèrent simples spectatrices : c'était galanterie pure.



CHAPITRE VIII

Mise en scène des fêtes dites de Versailles
(1662 à 1668).

La PRINCESSE D'ÉLIDE *(1664)*.
GEORGES DANDIN *& les* FÊTES DE BACCHUS *(1668)*.

LES années qui suivirent le mariage du roi virent encore s'opérer une modification nouvelle & importante dans les divertissements de la Cour; la fiction seule ne fut plus suffisante; il fallut un mélange de réalité & de fiction dans lequel les grands de la Cour pussent conserver une partie de leur personnalité, tout en y ajoutant un éclat de convention; & comme la Cour ne pouvait passer sa vie sur les planches d'un théâtre, la vie de chaque jour devint théâtrale; la simplicité fut l'exception. Les cortéges, fêtes, carrousels se succédèrent sans relâche; le goût se corrompit, car une seule personnalité domina tout, celle du roi; tout devint à la Louis XIV, & lorsque l'Académie royale de musique ouvrit ses portes, le travail de métamorphose était accompli; Persée, Atys, Théséè, se murent dans un monde de fantaisie, fabriqué sous la pression de la puissance du roi, de ses succès militaires, de ses flatteurs & de ses amours, & furent entourés d'une mise en scène créée par la flatterie de Lully, Quinaut & Beauchamp, & dont les imaginations laissèrent de longues & regrettables traces au théâtre.

Ce défaut de ftyle amena du refte, à fon tour, près d'un fiècle après, une réaction exagérée en fens inverse ; on en vint à la pauvreté fcénique vers la fin du XVIIIe fiècle par haine de la richeffe exceffive du théâtre du XVIIe; mais la faute en avait été à l'exubérance du règne de Louis XIV.

Examinons donc quelques-unes des fêtes qui eurent lieu de 1662 à 1668; elles nous montreront comment, à cette époque, l'inftinct théâtral guidait en tout les nobles ordonnateurs & les nobles figurants de ces divertiffements.

Le *Carroufel* de 1662, où le luxe le plus effréné fut développé, donne une idée exacte de la manière dont le roi entendait le coftume romain. Louis XIV commandait, déguifé en empereur, à un cortége dans lequel on avait trouvé bon de placer jufqu'à des timbaliers parmi les muficiens romains. Le roi portait le fceptre; il avait le cafque à panache énorme, égalant en hauteur le torfe du cavalier, la grande perruque bouclée, le plaftron avec cercles, bracelets & lanières couverts de bijoux & de pierres précieufes, la jupe courte à lambrequins, décorée auffi richement, & découvrant les jambes jufqu'aux genoux, les brodequins de pourpre avec mafques ornés.

Le tout était damafquiné, brodé, couvert à profufion de glands, de plumes, de dentelles & de guipures. Le cheval était caparaçonné à l'avenant, & fi le roi était plus brillant que les figurants de fon quadrille, il ne l'emportait pas de beaucoup fur le luxe déployé par eux. Les plumes furchargeaient toutes les têtes; au refte, cette abondance de panaches, quelque irrégulière qu'elle fût, trouvait fa juftification dans les figures des Carroufels ; ces panaches s'agitaient, brillaient de diverfes couleurs, & rachetaient par leur éclat leur manque de vérité.

De ce Carroufel il eft refté, furnageant au-dessus des fplendeurs, la devife fameufe de Louis XIV : *Nec pluribus impar*— entourant un foleil. Cette devife eft caractériftique du cérémonial ; l'idée qu'elle renferme pouvait s'exprimer fimplement,

mais on préféra l'envelopper d'une forme tortillée & prétentieuſe comme le coſtume que portait le roi.

En 1664, lors des *Divertiſſements de l'Ile enchantée*, on avait diſpoſé une lice, une ſorte de cirque champêtre avec un théâtre par derrière. La décoration repréſentait un demi-cercle de verdure, avec entrées monumentales; des luſtres étaient appendus de tous côtés; au fond, au travers d'une large arcade, on apercevait une perſpective gazonnée qu'un rideau fermait au beſoin. Vigarani, le décorateur, avait été chargé de la confection des machines; le duc de Saint-Aignan, pour lequel la repréſentation des *Noces de Thétis & Pélée* avait été l'occaſion d'un ſi beau triomphe, avait organiſé les défilés. La nature de Verſailles fourniſſait là une partie des éléments décoratifs. Dans la lice, on plaçait des tables; on courait la bague, on faiſait défiler des ſoldats, &c, ſans que l'organiſation générale fût ſenſiblement modifiée. Les gravures faites à l'occaſion de toutes ces fêtes indiquent d'une manière intéreſſante la miſe en ſcène & les coſtumes.

Les chevaliers de l'Arioſte défilèrent le premier jour. M. le duc de Saint-Aignan avait un habit de toile d'or & d'argent, des plumes noires & incarnates, des rubans de mêmes couleurs. Les autres chevaliers portaient la cuiraſſe avec petites écailles d'or & le caſque ſurmonté d'un dragon. Des trompettes & des timbaliers habillés de ſatin couleur de feu, précédaient les groupes des chevaliers. Le roi, qui naturellement repréſentait Roger, puiſque par la vertu de l'anneau de la fée Méliſſe il devait dominer l'enchantement qui allait retenir ſes compagnons, était vêtu « à la grecque, avec une cuiraſſe de lames d'argent; » ſes étoffes étaient richement brodées, ſon caſque était couronné de plumes couleur de feu.

Chaque perſonnage avait eu, de Benſerade, un envoi en vers; le marquis de Soyecourt, qui avait la réputation d'un amoureux à robuſte encolure, en a un d'une allure aſſez graveleuſe.

Au milieu des chevaliers marchait le char du Soleil. C'était un retour aux fêtes du XVI[e] ſiècle, aux repréſentations en

plein air. Une collation fut servie pour clore la journée.

La mise en scène de ce repas est curieuse. La salle était placée au fond, dans le demi-cercle champêtre : « sur la ver-» deur des palissades brilloient nombre infini de chandeliers » peints verts & argent, portant chacun vingt-quatre bougies, » & deux cents flambeaux de cire blanche tenus par des » masques... » ; des lustres pendaient aux arcades ; en avant de la table, sur une ligne droite, se tenaient trente-deux porteurs de plats en livrée, rangés alternativement, un grand & un petit ; le grand porteur soutenait un plat sur sa tête, le petit porteur un de chaque main ; de sorte que le coup d'œil, singulier, offrait une série de petites pyramides inégales de plateaux couverts de victuailles. Les Saisons servaient le menu ; elles étaient placées sur un bosquet mouvant en forme de gros arbre de corail ; autour d'elles se trouvaient rangés un éléphant, un chameau, un ours, un cheval. Un orchestre, avec trente-six violons, faisait, pendant le repas, entendre des symphonies ; il était divisé en trois groupes habillés à peu près comme les chevaliers ; à gauche, les basses de violes, les guitares, les luths ; — à droite, les violes & violons ; — au fond, les flûtes, hautbois & trompettes.

La *Princesse d'Élide* eut, le soir de la deuxième journée, l'honneur d'un décor spécial ; il était disposé dans un cirque recouvert de toiles & placé dans le parc, un peu plus du côté où se trouvait le lac d'Alcine ; il consistait en un parterre encadré de charmilles & de bosquets ; c'était la Grèce antique habillée comme Versailles, & les personnages, d'après les dessins d'Is. Sylvestre, n'étaient guère d'apparence plus véridique. La princesse est extrêmement décolletée, avec un corsage à manches demi-longues ; la coiffure est empanachée tout autour ; une aigrette brille au centre ; la robe est à double jupe ; la deuxième est traînante, ouverte & soutenue par un page. Les hommes portent la salade à plumes, la perruque bouclée, le plastron, la jupe courte & plissée comme une fustanelle, le sabre recourbé. Les pages sont ceux de la Cour de

1664. Pour éclairer tous ces mafques, cinq luftres à bougies font fufpendus au haut de la fcène, fur le devant du théâtre, & dix éclairent la falle à droite & à gauche.

Les intermèdes de la *Princeffe d'Élide* contenaient encore des animaux; après la fcène de Moron & de l'ours (deuxième intermède), dans laquelle Moron s'efforce d'attendrir l'animal, avait lieu un ballet d'ours. — Pour terminer le fpectacle, à la fin du fixième intermède, après le ballet des *Bergers & des Bergères*, « il fortit de deffous le théâtre la machine d'un » grand arbre chargé de feize faunes, dont huit jouèrent de » la flûte, & les autres du violon... Trente concerts répon- » daient de l'orcheftre, avec six clavecins ou théorbes. »

Il y eut encore trace des vieilles entrées, lorfque le lendemain (troifième jour), dans le ballet du *Palais d'Alcine*, on vit défiler des monftres, on vit nager des animaux aquatiques, jetant l'eau, tirant le cou, battant des ailes. Dans ce ballet, on trouve employé, nous croyons pour la première fois, les *clowns* bondiffant aux ordres des magiciens; Alcine appelait deux *démons agiles* qui « exécutaient fauts & pirouettes », étrange ufage dramatique qui s'eft perpétué jufqu'à nos jours.

Lors des fêtes de 1666, le *Ballet des Mufes* fut la repréfentation principale. La Cour s'était paffionnée pour les Maures, les Égyptiens & les Bohémiens ; mêmes chofes, ou peu s'en faut, étaient défignées fous ces noms ; tout était à la maurefque, & fouvent de longs divertiffements s'organifaient dans le feul but d'offrir au roi un ballet de Maures. C'eft ainfi que fut deffiné le *Ballet des Mufes*, fuite de fcènes fans ordre, paffant en revue les peuples du monde, uniquement pour juftifier la venue des Maures à la fin de la foirée.

Les fêtes de Verfailles, dans l'année 1668, reffemblèrent beaucoup à leurs devancières; mais, courtes & très-brillantes, elles eurent un caractère particulier : celui réfultant de l'emploi, comme reffource décorative, des eaux que le roi venait de faire venir jufqu'à Verfailles.

Louis XIV avait été retenu par la guerre loin des fêtes du

Carnaval, qui avait été dès lors très-maussade; il fallait réparer ce dommage causé aux plaisirs ordinaires; la paix était faite, & l'on songea à réunir en une seule journée la collation, la comédie, le souper, le bal & le feu d'artifice. Pour donner une physionomie nouvelle on chercha, comme nous l'avons dit, des effets nouveaux dans les eaux du parc. Le duc de Créquy fut chargé d'organiser la comédie; le maréchal de Bellefond, la collation & le souper; Colbert fut chargé des bâtiments & du feu d'artifice, Vigarani disposa les machines du théâtre, & l'architecte Levau construisit la salle du bal. La Cour entière figura dans cette grosse représentation, & comme à tout danseur il faut un public quel qu'il soit, à partir de six heures du soir, Louis XIV fit ouvrir les portes.

La collation, prélude néceſſaire pour donner des forces aux invités, fut servie dans le labyrinthe, au carrefour des cinq allées qui en formaient le centre. Les pieds & les dossiers des tables, soutenues par des bacchantes, étaient garnis de fleurs; de petites pelouses avec fleurettes rejoignaient les tables à une fontaine placée au milieu de la salle; dans l'herbe étaient plantés des orangers portant des fruits confits; un jet d'eau haut de trente pieds s'élançait en l'air. Autour de la salle, au lieu de siéges ordinaires, étaient simulées des couches de melons. Les cinq allées qui aboutissaient au cabinet de verdure étaient chacune ornées de vingt-six arcades de cyprès; chacune avait un arbre chargé de fruits, planté dans une caisse en porcelaine : dans la première avenue, c'étaient des orangers; dans la deuxième, des cerisiers & des bigarreautiers; dans la troisième, des pêchers & des abricotiers; dans la quatrième, des groseilliers; dans la cinquième, des poiriers; les arcades étaient terminées par des niches de verdure, dans lesquelles Pan, deux satyres & deux faunes semblaient témoigner leur plaisir de se voir, « visités par un si grand monarque & une si belle Cour. »

Autour de la fontaine centrale, vis-à-vis des avenues à arcades, se trouvaient cinq tables : — la première représentait

une montagne fe creufant en vallon du côté des invités, toute faite de mouffes, falades & verdure, avec des truffes & des champignons, & fur laquelle, en guife de villages, étaient difféminées fix entrées de pâtés & de viandes froides. — La deuxième portait une architecture en pâte, tout entière de gâteaux & de tourtes. — La troifième confiftait en une gigantefque pyramide de maffepains, compotes & confitures fèches. — La quatrième repréfentait un rocher efcarpé, imitant les criftaux de roche en formation ; les boiffons, vins, firops, étaient renfermées dans des verreries brillantes. — La cinquième offrait à la vue un tas énorme de caramels, femblable « à ces rognons d'ambre marine que les flots rejettent » fur les côtes »; plus loin étaient rangées les crèmes.

Dans ce palais de la Gourmandife, on ne voyait pas de ferviteurs ; des mains attentives paffaient feules au travers des feuillages & offraient aux invités ce qu'ils pouvaient défirer.

Il y eut, après cette collation, un détail que nous trouvons répugnant & qui cependant égaya beaucoup la Cour. Le roi donna l'ordre d'abandonner à la foule qui avait envahi le parc ce qui reftait fur les tables. Tout fut pillé au milieu des gourmades & des cris ; les courtifans s'amufaient de cette vivacité « canine » digne en effet de brutes ; « la deftruction » d'un arrangement fi beau (ainfi s'exprime la relation) fervit » encore d'un divertiffement, par l'empreffement & la confu- » fion de ceux qui démoliffoient ces châteaux de maffepains » & ces montagnes de confitures. »

Après la collation, la comédie. Le théâtre cette fois n'était pas en plein air ; il avait été conftruit du côté oppofé au Labyrinthe, près de l'allée du roi ; la falle avait treize toifes fur neuf, & les tapifferies du garde meuble royal avaient fervi à décorer l'intérieur. « Du haut du plafond pendoient trente-deux chandeliers de cryftal, portant chacun dix bougies de cire blanche. » On était revenu à la forme rectangulaire, & on avait conftruit au fond de la falle un amphithéâtre pouvant contenir douze cents perfonnes.

Le décor représentait un jardin. Il y avait en avant deux palissades soutenues par des satyres ayant sur la tête et aux pieds des corbeilles de fleurs ; plus loin, était une terrasse, d'où partait un long canal se prolongeant à l'infini & dans lequel des masques jetaient de l'eau ; douze jets d'eau fermaient la vue. C'était là un singulier cadre pour représenter *Georges Dandin ;* il est vrai que cette comédie était alors modifiée & étroitement mêlée au *Triomphe de Bacchus et de l'Amour.* Voici ce que dit un témoin oculaire : « Deux » colonnes torses éclatantes d'or & d'azur, entre lesquelles on » avait posé des statues de marbre blanc, soutenaient de » chaque côté un très-riche plafond extrêmement exhaussé » pour faciliter le jeu des machines... La troupe de Molière » y joua une comédie nouvelle, agréablement mêlée de ré» cits & d'entrées de ballet, où Bacchus & l'Amour, s'étan » quelque temps disputé l'avantage, s'accordaient enfin pour » célébrer unanimement la fête. »

De même qu'il avait été fait, près de trente années auparavant, lors de la représentation de *Mirame*, après qu'on eut terminé le ballet, M. de Bellefond parut sur le théâtre avec des serviteurs portant trente-six corbeilles de fruits, que les gentilshommes présents distribuèrent aux dames.

Du compte rendu du temps, il semble qu'on puisse conclure que la prose de Molière ne produisit pas autant d'effet que la poésie de Benserade, qui exprimait si tendrement les passions, « qu'il n'y a jamais rien eu de plus touchant. » — Tandis que la prose de Molière est qualifiée simplement de « langage très-propre pour l'action qu'on représente. »

Entre *Georges Dandin* & le ballet, il y avait eu un changement de décor ; les jets d'eau, subitement arrêtés, avaient cédé la place à de grosses roches entremêlées d'arbustes, à des collines de verdure, sur lesquelles des joueurs d'instruments, coquettement habillés, étaient posés comme des fleurs dans des touffes d'arbustes. Les costumes des satyres & des sirènes étaient à peu près exacts ; mais les figurants ou sui-

vants ſe conformaient à l'anachroniſme qui exiſtait partout; les dames ont la robe longue, les hommes la jupe courte; tous portent panache extravagant.

La machine de Bacchus, dont l'apparition terminait la repréſentation, ſe composait d'un grand rocher couvert d'arbres, ſur lequel était Bacchus avec quarante ſatyres; ceux-ci danſaient avec quarante bacchantes; thyrſes d'un côté, tambours de l'autre, ſelon la coutume. Cent chanteurs accompagnaient & ſaiſaient la cadence finale.

Le ſouper vint enſuite, préparé dans un nouveau local à extérieur champêtre & qui recélait dans ſes flancs toutes les ſurpriſes du luxe. C'était un vaſte ſalon rond avec ſeize fenêtres, & huit portiques de quarante pieds de hauteur. L'abbé de Montigny, dans ſon *Récit des Fêtes du 18 juillet,* donne la liſte des dames qui mangèrent à la table du roi, & indique la place qu'occupa chacune d'elles ; on peut parfois ſuppoſer que l'ordonnance indiquée donna lieu à de ſingulières intrigues, à des trames ſoigneuſement ourdies de la part de certaines invitées pour arriver à figurer en bon lieu. « Tout » autour, d'eſpace en eſpace, trois baſſins en forme de co- » quilles, élevés l'un ſur l'autre, où l'eau formait divers cas- » cades, tempéraient doucement le feu » des girandoles & des luſtres. Sur les dreſſoirs, était exposée l'argenterie du roi : baſſins, caſſolettes, girandoles, vaiſſeaux, vaiſſelle, criſtaux montés, torchères, cuvettes dont l'une peſait juſqu'à mille marcs. La lumière, dont l'organiſation importe à toute fête, était très-abondante; des torchères dans tous les angles, aux coins de toutes les portes, & cent petits candélabres ſur les tables, s'alliaient à soixante grands luſtres ſuſpendus en l'air & reliés entre eux par des écharpes de gaze d'argent.

Trois cents dames aſſiſes ſoupèrent aux tables préparées. Au milieu de la ſalle, s'élevait comme un ſurtout gigantesque, « le rocher du Parnaſſe, ſur les pointes duquel les » Muſes, en relief d'argent, paraiſſaient méditer les louanges » de leur héros, que Pégaſe, aux ailes étendues, ſemblait prêt

» à porter par toute la terre. » Des canaux revêtus de porcelaine recevaient les cascades qui tombaient du Parnasse, & circulaient en gouttes d'argent, au travers des conserves & des confitures. Pour aller avec une pareille mise en scène, il y eut cinq services de cinquante-six plats chacun.

Le luxe ainsi poussé à l'excès, les surprises amenées coup sur coup, durent faire moins apprécier le bal, dont la salle, cachée dans la verdure, apparut tout à coup devant les promeneurs par la chute des branches qui la cachaient.

La fête se termina par un feu d'artifice dans lequel les fusées, se conformant aussi à la flatterie universelle, dessinèrent dans les airs le chiffre du roi. La grande allée qui conduisait au château était décorée, la nuit, d'une façon originale ; elle était bordée de géants lumineux & immobiles. Éclairés intérieurement, ces monstres, placés aussi aux fenêtres du château, causèrent à la foule une horreur agréable.

Nous avons insisté sur ces fêtes de Versailles, parce qu'elles contenaient une tendance réellement scénique, & qu'elles présentaient quelques renseignements utiles pour le théâtre sous le point de vue des machines, des mouvements, des dispositions architecturales, des décors, des attributs & surtout des lumières ; ces dernières étaient prodiguées parce qu'il s'agissait des deniers du roi, mais il ne faut pas s'imaginer qu'il en était ainsi dans les théâtres publics ; l'Opéra lui-même ne put, lors de sa fondation, lutter avec un pareil luxe d'éclairage.

Ces fêtes fournissent encore une indication curieuse ; les costumes qui y figuraient étaient aussi mauvais comme style que ceux que nous avons déjà vus ; mais la plupart des groupes, statues, œuvres d'art, bronzes & orfévreries, étaient d'un excellent dessin & témoignaient de connaissances saines & bien approfondies, complétement mises de côté quand il s'agissait des décorations théâtrales ordinaires.



CHAPITRE IX

Des décors & des coſtumes de la tragédie.
De la couleur locale & du ſtyle.

La simplicité théâtrale déplaiſait aux courtiſans : quelle figure euſſent-ils faite ſans ſoieries, broderies, & rubans ! La vérité ſe trouvait miſe de côté, ſurtout à la Cour & dans le milieu qui en dépendait.

Mais en comparant un certain nombre de gravures du temps, on peut ſe convaincre qu'au beſoin quelques artiſtes de cette époque ſavaient ne pas s'égarer dans les exagérations à la mode, & pouvaient faire *vrai*, ſi le vrai eût été bien venu partout. Ainſi la *Pompe funèbre du cardinal Mazarin*, faite à l'antique, contient des morceaux d'excellent ſtyle. Les deſſins exécutés pour les tragédies & les comédies de Mairet, Corneille & Molière, ſe rapportent très-probablement aux effets mis en ſcène, & accuſent pour la comédie françaiſe un ſtyle qui n'exiſtait pas dans les divertiſſements royaux.

A cette époque, au reſte, la miſe en ſcène tragique était malaiſée à réuſſir correctement, par ſuite de la préſence des ſpectateurs ſur le théâtre ; cet uſage ſe perpétua ſi bien qu'en 1725, le 2 avril, le roi confirma, à Marly, une ordonnance déjà rendue par lui le 28 novembre 1713, portant défenſe

« à tous, même aux officiers de la maison du roi, gardes, gendarmes, &c., » de se montrer sur le théâtre pendant la comédie ou l'opéra. Le bon sens, pas plus que les édits, n'avait pas encore pu déraciner du monde des gentilshommes cette habitude de se donner en spectable de chaque côté de la Seine. On connaît l'histoire d'un grand seigneur voulant jouer un mauvais tour aux comédiens de Molière, & raccolant sur le Pont-Neuf tous les bossus qu'il trouva ; il leur remit à chacun un billet de théâtre pour le soir, & lorsque la toile se leva, le public éclata de rire en apercevant à droite & à gauche, sous les portiques du décor classique, deux doubles files de bossus plus contrefaits les uns que les autres. Jouez donc sérieusement *Phèdre* ou le *Misanthrope* avec un pareil cadre !

Pour être moins comique, le public qui se tenait d'ordinaire sur les planches, n'en était pas moins gênant, & c'est dans l'habitude d'admettre quelques rangs d'amateurs sur le même plan que les comédiens, qu'il faut peut-être chercher la justification du récit tragique. L'apparition d'un monstre, un fait émouvant, un assassinat, ne pouvaient se passer côte à côte avec de jeunes seigneurs le plus souvent portés à rire & à plaisanter; le monstre d'Hippolyte eût fait, par exemple, singulière figure au milieu des habits de Cour. On récitait pour éviter le ridicule, & peut-être que Racine eût beaucoup plus osé dans sa mise en scène, s'il n'avait pas eu, comme encadrement à son drame, deux perspectives de costumes à la mode.

C'est aussi sans doute à cette timidité forcée qu'il faut attribuer la modération relative apportée à la mise en scène de la *Psyché* de Molière ; elle ne fut pas considérée comme ballet, ni comme tragédie à machines ; elle resta plutôt comédie à spectacle, & on ne dépensa pas pour elle les grosses sommes qu'allait bientôt nécessiter l'Opéra. En effet, on trouve dans les registres de Lagrange que, pour les préparatifs de *Psyché,* on dépensa 4359 livres, prix pour « charpente, ser-

» rurerie, menuiſerie, peinture, toile, cordages, contrepoids, » uſtenſiles, bas de ſoie pour danſeurs & muſiciens, plaques » de fer blanc, vin des répétitions, fil de fer, laiton, &c. » Tout en faiſant la part de la valeur de l'argent à cette époque, cette ſomme dépenſée était minime.

Il ne faudrait pas s'étonner qu'à la comédie il y ait eu plus de modération & d'exactitude que dans les ballets & les opéras ; de notre temps il en eſt de même. Au théâtre Français, Agamemnon portera un ſimple manteau de laine ; à l'Opéra, au contraire, l'antiquité eſt ſouvent mitigée par la ſoie & la crinoline.

Aux XVIe & XVIIe ſiècles, la vérité ſcénique était obſervée pour les faits contemporains ou pour ceux tirés de l'hiſtoire propre à chaque pays, à la condition de remonter ſeulement peu d'années en arrière ; la fantaiſie régnait dans le reſte, reſpectant parfois juſqu'à un certain point la forme des coſtumes, mais enchériſſant étrangement ſur la richeſſe des étoffes, qui dépendait de la fortune de l'amphitryon.

L'eſprit tiraillé par deux courants en préſence, les artiſtes habillaient tantôt bien, tantôt mal, l'antiquité.

Les gravures faites pour les œuvres de Scudéry repréſentent : *Didon* (1637) en robe décolletée, avec un collier de perles, des cheveux à la Marie de Médicis, &, ſur le dos, un vaſte manteau doublé d'hermine. — Dans la *Mort de Céſar*, au contraire (1636), les coſtumes romains ſont exacts ; l'architecture eſt ſimple, les colonnes ſont ſans moulures. — Il en eſt de même pour *Eudoxe* (1641), tragi-comédie, de l'époque de Genſéric ; l'impératrice porte une toilette exacte ; les ſoldats bien encadrés dans un palais claſſique sont d'un bon deſſin. — En revanche, l'*Amant libéral* (1638), dont la ſcène ſe paſſe en Turquie, offre des Turcs à jambes nues, portant la jaquette eſpagnole, les turbans énormes, & des femmes turques habillées à la Louis XIII ; pour compléter l'enſemble, le payſage oriental laiſſe apercevoir des clochers d'ardoiſes & pointus comme ceux de nos campagnes !

Ce n'eft, au refte, qu'en feuilletant l'œuvre d'un certain nombre de deffinateurs, qu'on trouve, femés çà & là, quelques exemples des coftumes & décors du XVIIe fiècle.

Dans tous les deffins de Callot, il y a tendance évidente à fortir de fon temps pour mieux habiller fes perfonnages; il n'affuble pas les anciens de la tunique militaire des mifères de la guerre. Pour la tragédie de *Soliman*, par Profpero Bonarelli, il a deffiné une belle place publique dans laquelle fe promènent environ quatre-vingts Turcs, bien équilibrés par groupes comme le décor lui-même; ils ont la grande robe longue, l'aigrette & le turban peut-être un peu gros, mais en fomme fupportable; Callot avait, au reste, pu voir à Venife ces coftumes orientaux qu'y amenaient les rapports de commerce. Ces deffins de Callot pour *Soliman* ont cette particularité, qu'au bas des pages font infcrites les initiales des perfonnages dont la place varie d'acte en acte; avec ces documents, la mife en fcène eft fuivie aifément. Le dernier acte repréfentait un incendie. Si les acteurs réalisaient le deffin, ce devait former un tableau excellent; les flammes montent jusqu'au haut des maifons; les groupes font bien deffinés, & quelques-uns rappellent ceux de l'Incendie du Bourg.

Des gravures que Callot a deffinées pour le Nouveau Teftament font curieufes auffi à confidérer au point de vue de l'effet théâtral. — La *Flagellation* eft une des plus intéreffantes; elle repréfente une tour noire, avec une porte ouverte; tout eft fombre, fauf le fond vu par la porte, inondé de lumière; par fuite des proportions de la planche, on dirait d'une lanterne fourde dont l'intérieur, « vivement éclairé, » renfermerait un deffin tracé fur fa paroi. — La férie de fes petites gravures qui repréfentent les *Martyrs*, renferme des coftumes excellents; c'est là, malgré l'exiguité des planches, une fuite remarquable de décors tout faits, admirablement difpofés & des plus variés; dans les airs fourmillent les apparitions céleftes ou diaboliques; les fonds font remplis par des villes, des architectures, des palais, des perfpectives

pittoresques ; en avant, les scènes dramatiques animent les paysages.

Callot nous semble, au reste, avoir possédé un talent théâtral hors ligne ; de lui paraissent dater certaines conventions se rapportant aux personnages allégoriques ; telles sont : *Superbia*, en costume de cour riche, — *Junon*, vêtue à peu près de même, — *Ira*, en costume grec, — *Luxuria*, sous la personne de Vénus à peine drapée, &c., &c. Dans les ballets du temps, on rencontre fréquemment ces personnages vêtus comme dans ses dessins.

On trouve aussi, nous l'avons dit, dans les costumes des *Nozze degli Dei* une exactitude relative qui ne doit pas sembler extraordinaire dans les personnages dont La Bella a semé ses dessins ; il avait étudié l'archéologie antique & même, à propos des temps plus modernes, il a gravé, pour l'éducation du jeune roi Louis XIV, sous forme de jeu de cartes, une suite de *Rois de France* auxquels, sauf de légers détails dans quelques figures, on ne donnerait pas, à présent qu'on se pique de couleur locale, une physionomie différente. Moins heureux dans ses *Reines renommées*, il représente Pénélope comme une dame de la cour du temps de Louis XIII ; quant à Hélène & à Pâris, se dirigeant vers le navire qui va les emporter, ils ont l'air de deux amoureux du XVIIe siècle qui vont faire une partie de pêche.

Ab. Bosse nous semble, au point de vue seulement qui nous occupe, moins classique que La Bella. La couleur égyptienne lui est inconnue, on peut s'en convaincre par la gravure de *Moïse* sauvé des eaux. Sur un tertre au bord d'un fleuve, à pic, est un char antique, traîné par trois licornes ; au-dessus du char un baldaquin, rond comme celui d'un lit, abrite la fille de Pharaon ; elle est vêtue d'une robe longue demi-collante avec ceinture ; sa coiffure se compose d'un casque avec aigrette latérale ; elle a les bras nus & un manteau sur l'épaule. Ce costume ne serait pas mal pour une jeune Romaine, mais pour une Égyptienne du temps de Moïse, il laisse, comme

7

l'encadrement du paysage, beaucoup à désirer. — En revanche, son *Antiope*, malgré son casque & son bouclier turc, est correctement habillée ; mais que fait derrière elle le fronton d'un palais qu'on dirait emprunté à la façade de Saint-Roch ou de la Sorbonne ? — Un excellent dessin est celui de *David vainqueur* de Goliath ; il n'est costumé ni à l'hébraïque, ni à l'antique, ni à la moderne, mais sa simplicité sera toujours acceptable. Cette gravure est du temps de la Fronde, elle est curieuse en ce qu'elle montre, par les vers qui sont au bas, que Ab. Bosse n'était pas, comme l'italien Torelli, du parti de Mazarin :

Frondeurs, de qui le bruit s'épand par tout le monde,
Cet exemple sacré vous a donné des loix.
Vous pouvez justement faire claquer la Fronde
Pour la cause du ciel & pour celle des roix.

Les dessins de Chauveau, à leur tour, renferment de très-bons costumes militaires ; ce sont ceux que chacun, sous Louis XIV, réussissait le mieux quand il s'agissait de l'antiquité, sans doute par suite de l'étude, au point de vue guerrier & triomphal, qu'on avait faite des monuments romains. Ainsi la gravure du *Sertorius* de Corneille (1662) montre des soldats assassins qui semblent sortir des fresques de Raphaël. — L'*Alexandre* de Racine (1665) est bien drapé si les princesses de la famille de Darius sont empanachées un peu trop abondamment. — *Bérénice* (1670) montre un Titus qui n'a qu'un défaut, c'est d'avoir sur la tête sa couronne impériale ; il est douteux que les empereurs romains, dans la vie de chaque jour, gardassent sur leur tête ce signe du pouvoir. — *Iphigénie* (1674) accuse, malgré l'époque un peu avancée où elle fut représentée, des progrès singuliers dans le dessin des costumes ; Achille est simple ; l'écharpe a disparu, le glaive est presque classique, & le manteau drape bien. Iphigénie elle-même est habillée à la grecque avec une tunique sans orne-

ments. Parfois dans ces deſſins, le bien & le mal ſe rencontrent à la fois. Dans un aſſez bon décor, les personnages de Térence ſont vêtus, habillés, comme des valets de la comédie italienne; & la *Cléopâtre* de Mairet (1630), au milieu d'acceſſoires acceptables, montre Céſar avec des mouſtaches à la mouſquetaire, recevant Cléopâtre vêtue d'un coſtume qui peut auſſi bien ſe rattacher à l'antiquité qu'au règne de Louis XIII.

Les deſſins de Bérain, par leſquels nous terminerons cet examen qui pourrait ſe prolonger à l'infini, ont reſſenti plus que leurs prédéceſſeurs ou contemporains, l'influence du ſtyle Louis XIV. Cependant on trouve encore dans les décorations deſſinées par lui, en 1710, pour l'appartement du roi au Louvre, une entente parfaite de l'antique aſſez ſobrement corrigé par les mœurs modernes. Certains groupes, tels q e *Apollon & les Muſes, Thétis & les Tritons, Vénus & les Amours*, ſemblent faits pour figurer ſur des machines de théâtre, & ſi on eût réaliſé quelques-uns d'entre eux, ils euſſent été charmants & irréprochables.

La tendance théâtrale maniérée du ſemps ſe fait ſentir chez Bérain d'une façon très-ſenſible dans une ſérie de planches formant panneaux avec encadrements; telle eſt celle repréſentant un *Repas chez Vénus* : le décor (car c'en eſt un véritable) repréſente une riche ſalle à manger avec hémicycle & colonnade, fermée dans le haut par des berceaux en treillage, enguirlandés de feuilles grimpantes; des fontaines rafraîchiſſent l'air; des nymphes danſent; Vénus, Diane & Junon, aſſiſes à table, ſont ſervies par les Amours; — l'abſence à peu près complète des coſtumes chez les déeſſes & les nymphes eût rendu difficile la miſe au théâtre de cette ſcène, au reſte très-élégante.

Un autre panneau de Bérain ſemble repréſenter une ſcène d'*Alceſte*. Dans une colonnade très-ornée, illuminée par des guirlandes de petits luſtres, ſont réunis Hercule, Alceſte & Admète. Hercule, qui eſt nu, eſt d'un bon deſſin; Admète a un bas de ſaye & des genouillères à crevés; Alceſte eſt

coiffée en plumes, elle porte un corsage long, deux jupes dont la première, fendue, laisse apercevoir la jambe presque entière. Au-dessous du groupe, au milieu d'arabesques, sont assis cinq musiciens : une basse & un dessus de viole, deux flûtes droites, un tambour de basque, singulier orchestre pour célébrer la réunion des deux époux.

Dans les dessins que nous avons cités (dessins examinés abstraction faite de la valeur réciproque de leurs auteurs & en dehors de toute préoccupation de classement par mérite), il y a à côté des bonnes choses bien des erreurs, mais on voit que les erreurs que l'on commettait dans les représentations données à la Cour étaient les plus fortes, & l'Opéra, qui se modela sur cette dernière, n'eut garde de repousser des anachronismes bien accueillis ; plus il se développa, plus les excentricités se donnèrent carrière.

Une des preuves les plus grandes se trouve encore dans l'œuvre de Bérain ; nous ne pouvons clore ce chapitre sans parler des costumes allégoriques qu'il a dessinés & qui étaient applaudis de son temps ; la suite en est longue, mais nous n'en citerons que deux ou trois pour donner l'idée de ce qu'ils étaient. — La *Sculpture* était représentée par un homme vêtu d'enroulements, avec clef de voûte sur la poitrine ; des masques garnissaient la jupe & les épaules ; une volute & deux trompettes en sautoir formaient la coiffure, & des ciseaux & des gouges pendaient à sa ceinture. — L'*Architecture* était un homme portant billettes en jarretières, triglyphes en culottes, fût avec astragale sur la poitrine, manches en pierres taillées, manchettes en moulures de colonnes, chapiteaux simples sur les épaules, chapiteau corinthien sur la tête, règle & compas à la ceinture. — Pour l'*Orfèvrerie* & la *Musique* les attributs spéciaux remplaçaient ceux que nous citons pour l'architecture & la sculpture ; l'orfèvre était parsemé de cou-

verts, fourchettes, ſalières, raviers, &c. — Le muſicien repréſentait un échafaudage de luths, hautbois, vielles & violons.

Le goût ſe gâte de plus en plus à partir de 1670 environ; les pompes funèbres en ſont, au reſte, comme les fêtes, une preuve évidente; on peut vérifier le fait en examinant les deſſins, exécutés pour le *Camp de la Douleur*, à Notre-Dame, lors de la mort du prince Louis de Bourbon, le 10 mars 1687; la comparaiſon avec la pompe funèbre de Mazarin eſt intéreſſante & indique le chemin parcouru.

Les étapes ſe firent peu à peu ſur la route du mauvais goût & du luxe exceſſif, & les abus de la miſe en ſcène ſe développèrent en même temps que l'opéra, comme nous allons le voir dans les derniers mots qui nous reſtent à dire ſur le ſujet qui nous occupe.



CHAPITRE X

Décadence des fêtes royales.
ALCESTE *dans la cour de Marbre* (*1674*).
La GROTTE DE VERSAILLES & *le* MALADE IMAGINAIRE (*1674*).
La mife en fcène paffe à l'Opéra.
Abus du mauvais goût.

DEUX années après la repréfentation de *Georges Dandin* & du *Triomphe de Bacchus & de l'Amour*, la troupe de Molière joua à Verfailles les *Amants magnifiques*. Cette pièce, d'un ennui royal, prouva que parfois Molière pouvait devenir l'égal de Benferade, & donna belle occafion aux babillards de la Cour de répéter une fois de plus que ce dernier était préférable au grand auteur comique; cette idée n'était pas, au refte, étrange à la Cour; Benferade était l'inutile, & quoi de plus néceffaire que l'inutile dans un monde riche & défœuvré ?

Ce fut lors des *Amants magnifiques*, dans le ballet de Flore, que Louis XIV danfa pour la dernière fois en public; il jouait deux rôles, ceux de Neptune & du Soleil.

Les fêtes de 1670 n'eurent rien de remarquable ; elles reffemblaient aux précédentes ; le type était donné, on le reproduifait. Pour trouver un fait nouveau & intéreffant, il faut arriver aux fêtes de 1674, données après la conquête de la Franche-Comté. Il y eut là comme un dernier regain de

ſplendeur, de gaieté & de proſpérité dont la Cour ſe hâta de jouir ; ce furent les derniers divertiſſements qui jetèrent quelque éclat ; ils ſe prolongèrent pendant une partie du mois de juillet, & la ſoirée la plus curieuſe fut certainement celle de la repréſentation d'*Alceſte*, donnée à Verſailles dans la cour de Marbre.

Alceſte avait été joué l'hiver précédent ſur le théâtre du Palais-Royal, dont Lully s'était rapidement emparé après la mort de Molière ; le ſuccès avait été brillant, & Mme de Sévigné en parle avec chaleur dans ſes lettres. Le roi, déſirant voir le chef-d'œuvre, la repréſentation fut fixée au 4 juillet.

Avant la ſoirée, le roi alla ſe promener au *Marais ;* c'était, dans le parc, la partie où ſe trouve actuellement le baſſin appelé les Roſeaux ; au milieu du Marais on voyait un arbre imité qui laiſſait couler l'eau par ſes feuilles ; puis, au bout de tuyaux divers, on diſpoſait des « ajutages, d'où l'eau ſor- » tait en forme d'aiguières, verres, carafes, qui ſemblaient » être de cryſtal de roche garni de vermeil doré. » On s'amuſa beaucoup de ces enfantillages aquatiques qui ſont encore les délices des riches bourgeois de la banlieue pariſienne ; puis, vers huit heures, le roi & la Cour revinrent au château.

« Les croiſées, tant de la petite cour que de la grande, & » les balcons des faces eſtoient éclairez par deux rangs de » bougies ; l'entablement étoit auſſi éclairé d'autres lumières » eſpacées à un demi-pied l'une de l'autre. Le théâtre, qui ſe » trouvoit préparé pour la tragédie, contenoit toute la petite » cour pavée de marbre. » Le palais formait le fond & les côtés du décor ; ces côtés étaient ornés de douze caiſſes de grands orangers, qui, ſe terminant dans le fond de la cour, laiſſaient voir en face, dans le point de la perſpective, les huit colonnes de marbre qui portaient le balcon de la chambre du roi & forment l'entrée du veſtibule. Entre les grandes caiſſes en étaient de plus petites en faïence, contenant des plantes rares ; devant chaque arbuſte était un guéridon or & azur

avec girandole de criſtal & d'or, à dix bougies (ce qui faiſait que les acteurs ſe trouvaient éclairés au rebours); derrière les orangers étaient vingt-quatre girandoles ſupplémentaires, avec fleurs & guirlandes, & dans chacune des trois portes du veſtibule pendait un grand luſtre de criſtal, auquel correſpondait, au-deſſous, un maſſif de lumières & de fleurs.

Au milieu de la cour de Marbre, il y avait à cette époque une fontaine, de marbre auſſi, dont on avait rempli les vaſques d'arbuſtes & de fleurs afin que l'eau, en tombant, n'empêchât pas d'entendre les acteurs, & au lieu de s'épandre en caſcades, le liquide s'écoulait par de groſſes cornes d'abondance ſoutenues par des Amours.

L'orcheſtre, diviſé en deux groupes, était placé au bas des marches qui ſurélèvent la cour ; les chœurs ſe tenaient, rangés ſur deux lignes, preſque immobiles comme à la parade, le long des vaſes de fleurs diſpoſés de chaque côté de la ſcène ; ils ne ſe mêlaient que de loin en loin au drame qui ſe jouait devant eux, tout au plus ſe permettaient-ils, obſervateurs d'une rigoureuſe étiquette, de lever les bras en chantant leurs parties.

Le château de Verſailles, avec ſes tourelles en encorbellement dans les angles (dont une exiſte encore à gauche), avec ſon dallage, avec le ciel étoilé au-deſſus des acteurs, compoſe un décor ſingulier, plein d'originalité, & ne manquant pas d'une certaine grandeur : mais le cadre eſt étrange pour y faire agir les perſonnages de Quinaut.

Le deſſin montre Hercule portant la peau du lion de Némée, & vêtu en plus d'une petite jupe agrémentée de broderies ; Admète a un diadème à plumes, un pourpoint juſte & long, à petite jupe, des manches étroites, une traîne de cour par derrière, un grand ſceptre à la main. Les dames ſont vêtues comme les nobles curieuſes qui les regardaient jouer. Une furie porte le coſtume traditionnel, le même que le roi Louis XIV avait dans les *Noces de Thétis & Pélée* vingt années auparavant. Cette vue dut faire faire au roi de ſin-

gulières réflexions; eut-il le bon esprit de voir qu'il avait pu être ridicule avec ses jambes nues, sa double jupe découpée & ses serpents en paquets!

On se servit plus d'une fois de la cour de Marbre pour donner des représentations dramatiques. Les théâtres se dressaient, à la Cour, tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, & les dispositions nécessaires étaient rapidement prises à Versailles; les ordres étaient exécutés avec tant de diligence qu'il n'y avait personne qui ne crût que tout s'y faisait par miracle, & le plus souvent la Cour elle-même ne s'apercevait pas des préparatifs faits pour ces sortes de fêtes (du moins c'est un architecte & rédacteur du roi, Félibien, qui l'affirme). On raconte à ce propos qu'en 1682 on avait fait préparer depuis le matin, pour jouer dans la cour de Marbre, le soir même, l'opéra de *Persée*; vers midi, le ciel se couvrit de nuages & la pluie devint menaçante. On hésita, puis après réflexion, on démonta le théâtre & tout fut remonté pour le soir dans la salle du Manége. *Persée* fut joué comme il avait été dit, sans qu'on eût fait attendre l'impatient souverain.

Le matériel se transportait parfois dans les bosquets du parc, & c'est ainsi que, lors de ces mêmes fêtes de 1674, le 19 juillet, le *Malade imaginaire*, qui n'avait pas encore été représenté à la Cour après la mort de Molière, fut joué dans la grotte du jardin aujourd'hui disparue. Cette grotte fut trop renommée de son temps, elle servit à trop de divertissements pour que nous n'entrions pas, à son égard, dans quelques détails.

Les grottes, suivant un goût d'Italie, étaient fort à la mode au XVIIe siècle; le nom de *grottes* était assez mal appliqué à ces constructions prétentieuses, où l'architecture raffinée jouait le principal rôle, & dans lesquelles les stalactites artificielles, les cascades, les groupes de marbre se mêlaient pour produire un effet brillant. Il y avait des grottes à Versailles, à Saint-Germain, à Marly; mais celle de Versailles était la plus importante. C'était une singulière idée que de réaliser sous le climat de la France une invention que le ciel de l'Italie rend

à peine fupportable pendant un très-petit nombre de mois : & le plus bizarre, c'eft qu'en élevant ces bâtiments coûteux, on fe figurait imiter de près la nature.

La grotte de Verfailles, qui avait vingt-quatre mètres de façade, était à côté de la Tour d'eau ; fombre en dedans, elle ne recevait le jour qu'au travers des grilles d'entrée. Au fond était un réfervoir d'eau, & en avant du réfervoir, trois grandes niches creufes recevaient des ftatues. Entre ces niches & le mur de face, étaient trois nefs parallèles foutenues par des pilaftres, de manière à laiffer neuf efpaces vides entre eux ; la nef du centre était plus vafte que les deux autres ; chacune d'elle correfpondait à une des trois niches ; elles étaient pavées en mofaïque, faite de cailloux ronds & égaux, & derrière la niche centrale était un orgue hydraulique, dont Loret parle quelquefois dans fa *Mufe hiftorique.*

L'afpect extérieur était nu & froid. Le mur de face était percé de trois baies fermées de grilles ; quelques pilaftres en ftalactites, quelques médaillons fculptés avec figures marines, ornaient feuls ces murailles qui femblaient plutôt celles d'une remife que d'un lieu de plaifir.

Tout le luxe avait été réfervé pour la deuxième nef : les trois niches qui s'ouvraient fur elle, décorées en coquillages de couleur, renfermaient trois groupes : des chevaux & des tritons dans les deux niches latérales, Apollon & les nymphes dans celle du milieu ; ces trois groupes font au refte, à préfent, dans le bofquet d'Apollon. Deux ftatues d'Acis & Galathée décoraient les extrémités de la première nef, & des cafcades d'eau, à donner le friffon rien qu'en lifant l'énumération, ruiffelaient de tous côtés.

Cette grotte était remarquable par les incruftations des murailles ; tout était revêtu de pétrifications, émaux, nacres & coraux, partout il n'y avait que rocailles & coquillages. Les dieux & les animaux marins fervant à la décoration étaient imités avec les couleurs voulues ; des oifeaux précieux en mofaïques, brillaient dans les niches ; des nautiles, des

conques d'efpèce rare étaient pofés çà & là fur les corniches; fur les piliers fe voyait le chiffre du roi; des mafques, des candélabres, des fruits, toujours en coquillages, ornaient les furfaces plates. Pour donner une idée de l'adreffe avec laquelle les matériaux étaient employés, voici comment étaient repréfentés les tritons & les firènes. Ils fe détachaient en relief fur un fond en pierres ordinaires (cailloux ruftiques); le corps, nu jufqu'à la ceinture, était fait de moulettes blanches & rofées, fi fines, fi bien choifies, qu'on diftinguait le deffin des nerfs & des mufcles les plus délicats ; le bas du corps & la queue étaient faits de coquilles de nacre placées en écailles; les cheveux étaient imités en roche d'Angleterre, « dont la couleur brune repréfente les cheveux naturels. »

La décoration péchait certes par le goût, mais lorfque toutes ces pierres brillantes étaient puiffamment éclairées par des centaines de bougies de cire, le coup d'œil devait produire un certain effet.

Ce fut le 19 juillet, qu'après une promenade à la ménagerie de Trianon, Louis XIV vint affifter, dans la grotte, à la repréfentation du *Malade imaginaire.* La fcène était placée au niveau de la féparation de la première & de la deuxième nef, dans l'arcade centrale; dans les gravures d'Is. Sylveftre, derrière Argant & la foubrette, on aperçoit les groupes des ftatues d'Apollon & des nymphes qui forment un fingulier cadre à la comédie de Molière.

Le théâtre était élevé de deux pieds au-deffus de terre. « Sept grands luftres pendoient fur le devant du théâtre qui » eftoit avancé au devant des trois portes de la grotte. » Celle-ci était en outre éclairée « d'une quantité de girandoles » de cryftal, pofées fur des guéridons d'or & d'azur, & d'une » infinité d'autres lumières qu'on avoit mifes fur les cor- » niches & fur toutes les autres faillies. »

Molière n'était plus là pour jouer le malade.

Nous trouvons encore un exemple de décoration à citer dans ces fêtes du mois de juillet 1674. Le 28, on joua l'opéra

des *Fêtes de l'Amour & de Bacchus* dans un théâtre élevé, pour cette occafion, au bout de l'allée du Dragon. Le décor repréfentait un « jardin délicieux... difpofé par grandes allées » bordées de part & d'autre de paliffades d'arbres verts in- » duftrieufement taillés en diverfes manières. Plufieurs figures » repréfentant des Thermes portaient des confoles & des cor- » niches taillées dans les paliffades mêmes. » La fcène s'ouvrait à la fin & laiffait apercevoir les bergers de l'Amour & les cinquante fatyres de Bacchus groupés fur des portiques.

Il n'y avait là rien de bien nouveau, pas plus que lors de la collation qui fuivit quelques jours plus tard, & pour laquelle la fontaine de marbre de la cour du château reçut une illumination en fpirale s'élevant dans les airs, pendant que tout autour étaient difpofées des tables furchargées de fleurs, de fruits & de pâtifferies.

Nous nous arrêterons ici.

A partir de cette époque, les divertiffements de la Cour femblent avoir perdu de leur originalité. De graves occupations, la difparition de Benferade, la mort de Molière, l'ouverture de l'Opéra & les foins que Lulli donnait à *fon* théâtre, en font la caufe. Le roi avait vieilli, l'humeur de la Cour devient fombre ; bien que les intrigues galantes aillent toujours leur train, l'expanfion n'exifte plus ; on cache les amours avec le même foin qu'on apportait à les laiffer foupçonner ; les allufions font difficiles ou mal venues ; la gravité prend le haut du pavé. Les fêtes difparaiffent peu à peu ou n'exiftent plus que par étiquette ; cela durera ainfi jufqu'à ce que le Dauphin foit en âge de chercher à s'amufer pour fon propre compte ; alors, en 1681, on reprendra le *Triomphe de l'Amour*. Benferade, prefque oublié, trouvera là un regain de jeuneffe & de réputation ; il recommencera d'écrire quelques envois en vers, & mourra peu après, comme s'il eût attendu cette der-

nière fête, survivant à Molière, & faisant peut-être dispa-raître momentanément la réputation de ce dernier.

Pendant ce temps, la riche mise en scène émigra de la Cour à l'Académie royale de musique, transportant avec elle les exhibitions capricieuses & les anachronismes qui, plus que les ballets de la minorité du roi, ont attiré sur le goût du XVII[e] siècle les plaisanteries des générations suivantes.

Quelques exemples prouveront la vérité du fait.

En 1675, *Amadis* porte la cuirasse molle, le bas de saye en soie, les manches damasquinées d'or avec lambrequins, un nœud rose au cou, des brodequins de soie à boutons d'éme-raudes, un manteau rouge frangé d'or, la grande perruque, & par-dessus un énorme casque avec une chenille blanche & rouge extravagante.

Atys (10 janvier 1676) montrait au public des costumes encore plus étranges & un pays tout à fait imaginaire; c'est le résultat d'une divagation indescriptible, oscillant entre l'époque de Louis XIV, l'Inde & la chevalerie féodale. Les bacchantes ont des corsages ajustés, décolletés, des jupes trai-nantes; elles se meuvent dans une architecture impossible, combinaison fantastique de perrons, de rampes, de fontaines, d'escaliers & de charmilles à la française. Les prêtres de Bacchus portent des *tonnelets*, des cuissards en acier, des chapeaux pointus, une cuirasse. Le premier rôle de femme, Sangaride, a, sur la tête, la dépouille d'une autruche; sa coiffure ressemble à un feu d'artifice.

Roland (1685) semble avoir avant le temps deviné les bergers Louis XV, les costumes *trumeaux;* c'est là décidé-ment le triomphe du tonnelet, & avec le tonnelet l'art dispa-raît en même temps que le style; il précède de peu le panier, l'antipode de la couleur locale. C'était avec un tonnelet que Roland, déjà à cette époque, arrachait de terre, « des arbres » qui n'y tenaient pas. »

Et à propos de ces costumes déraisonnables, de ces produc-tions mauvaises, non-seulement comme archéologie, mais en-

core au point de vue du simple bon ſens, on peut faire la ſingulière obſervation que dans les prologues précédant les opéras, prologues toujours à la louange de Louis XIV, il n'en était pas de même : les ſatyres inévitables, les nymphes non moins inévitables, paraiſſant dans ces prologues, portent des coſtumes antiques d'un bon deſſin ; mais dès que reparaît le drame en muſique, l'imagination reprend ſa folle carrière.

Les excentricités d'*Atys*, d'*Amadis* & de *Roland* ne furent pas des phénomènes iſolés, & bientôt les théâtres autres que l'Opéra prirent la même route; on fit partout auſſi abus des machines, gloires, méchaniques à contrepoids.

Les pièces nouvelles ne ſuffiſant plus, on inaugura le ſyſtème des repriſes; on vit reparaître l'*Andromède* de Corneille, & cette fois, pour frapper davantage l'eſprit des ſpectateurs, Pégaſe fut joué par un vrai cheval (1682); il remplit ſon rôle, dit le *Mercure* du temps, de la façon la plus remarquable; il faiſait tous les mouvements d'un cheval volant. Au reſte, c'était ainſi que Perſée avait toujours été monté en Italie; ſeulement le cheval reſtait immobile. Il eſt au reſte probable qu'il en était de même à la repriſe d'*Andromède;* on prétend que vis-à-vis du cheval, ſoigneuſement mis à la diète depuis le matin, un palefrenier placé dans la couliſſe vannait de l'avoine, & que ce ſpectacle tentateur faiſait que le cheval henniſſait & frappait des pieds dans le vide ; mais malgré la faim, un cheval enlevé de terre devient d'ordinaire une maſſe inerte (on peut ſe convaincre du fait en regardant embarquer des chevaux à bord d'un tranſport maritime); le chroniqueur du *Mercure* n'a-t-il pas un peu exagéré, & n'a-t-il pas pris quelques convulſions de malaiſe de la part de Pégaſe pour des mouvements raiſonnés en vue de la ſcène ?

On voit qu'au défaut de la Cour, emmaillottée dans la froideur de l'âge & le décorum outré de certaines idées religieuſes, l'Opéra & parfois les théâtres de comédie s'étaient chargés de la remplacer dans ſes exagérations ; l'influence du

roi s'était répandue au dehors, & dans les costumes, comme dans les décors, le sentiment de vérité & la tendance archéologique que possédaient quelques esprits avaient été peu à peu étouffés par le style en faveur. Le luxe s'était si bien acclimaté que la France éclipsa rapidement l'Italie qui lui avait montré le chemin. Un siècle après, on vit à la Cour, à Fontainebleau, le *Devin du Village*, cette paysannerie surfaite & incolore, représentée au milieu d'un décor tout diamanté. Après cela, il fallait tirer l'échelle.

Mais que d'excès ridicules jusque-là! Les allégories furent longtemps à la mode; on dansait les Vents avec des soufflets en la main, des moulins à vent sur la tête & des habits de plumes pour caractériser la légèreté. Le monde était représenté par un danseur portant un costume blanc avec le mot *Gallia* écrit sur le cœur, *Germania* sur le ventre, *Italia* sur une jambe, *Terra australis incognita* sur le derrière, *Hispania* sur un bras, &c., &c. Lorsque Lekain osa sortir du tombeau de Ninus avec les bras ensanglantés, les cheveux » hérissés, les yeux égarés, » — la surprise seule fit applaudir, — si l'on eût eu le temps de réfléchir, on eût sifflé.

Le goût singulier des coiffures en plumes, de forme exagérée, comme celles que nous avons citées à propos de Thésée & d'Atys, persista longtemps. Au XVIIIe siècle on voyait encore les héros antiques coiffés de chapeaux avec plumets en forme « d'artichauts renversés, » ressemblant à des cascades avec jets d'eau; Mithridate & ses deux fils étaient ainsi affublés. Même aberration existait dans Iphigénie : Agamemnon, Achille & Ulysse se trouvant ensemble en scène avaient chacun leurs plumes entées sur de grandes coiffures, posées sur d'énormes perruques. La manœuvre du chapeau se faisait en plusieurs temps comme l'exercice du fusil; il y avait généralement trois temps & chaque personnage avait sa manière, réglée selon le caractère du rôle; les applaudissements récompensaient les artistes qui ôtaient & replaçaient avec grâce leur monument empenné; l'enthousiasme éclatait quand. plu-

ſieurs héros, rois ou chevaliers, étant en ſcène, la manœuvre réuniſſait l'élégance, l'enſemble & la préciſion des mouvements.

Vers 1750, on jouait encore la tragédie avec le coſtume de cette époque ; le « *Comte d'Eſſex*, *Dom Pedro*, étaient » repréſentés avec les habits du *Glorieux* & de l'*Homme à bonnes fortunes.* » La tradition ſe conſerva pour quelques pièces plus longtemps qu'on ne penſe. Il n'y a guère plus de vingt ans, nous avons encore vu, à la Comédie françaiſe, jouer le *Miſanthrope* avec l'habit pailleté, la poudre, l'épée en verrouille, & un nœud de rubans verts ſur l'épaule. Il fallut le mouvement artiſtique cauſé par la réſurrection momentanée de la tragédie avec Mlle Rachel, pour qu'on oſât riſquer les coſtumes de Louis XIV dans le *Miſanthrope*, choſe que la Comédie françaiſe avait, dit-on, refuſée à Talma ; ce fut, ce nous ſemble, M. Geffroy, qui, le premier, parut dans *Alceſte* avec le coſtume claſſique du temps de Molière. Nous ne nous étonnerions pas qu'alors quelques vieux abonnés n'aient murmuré contre une licence que ne juſtifiait pas la tradition.

Les reſſources mécaniques des théâtres du XVIIIe ſiècle différèrent peu de celles du XVIIe ; on peut le voir dans les plans donnés dans l'*Encyclopédie* de d'Alembert & Diderot. La diſproportion des lointains avec les artiſtes placés au fond de la ſcène fut, notamment, ſi peu corrigée, que Noverre, dans ſes lettres ſur la danſe, s'élève contre le mauvais effet qui en réſultait ; il cite un pont ſur lequel paſſaient des cavaliers, dont un ſeul paraiſſait plus gros que le chemin qui le portait lui & ſes compagnons.

Il ſemble même qu'au ſiècle dernier, vers la fin, la mécanique théâtrale avait plutôt baiſſé que grandi. Ainſi, les machines de travers, venant d'en haut avec contrepoids, n'étaient plus auſſi uſitées, car l'on ne ſavait comment cacher les cordages, « choſe que le public ne voudrait plus. » Doit en conclure que la Cour du grand roi, ſi élégante, ſi difficile, acceptât la vue de vilaines cordes & de bois groſſiers ?

Doit-on croire que Vigarani, Torelli, étaient assez inexpérimentés pour ne pouvoir cacher leurs moyens d'action ? N'est-il pas plus simple de penser que les théâtres ordinaires n'ayant pas toujours, au XVIIIe siècle, les fonds dont disposait le roi Louis XIV, ne pouvaient réaliser de pareilles merveilles ? La petitesse des salles s'opposait aux mouvements obliques des machines, & la lumière avait fait si peu de progrès qu'en 1801, encore, le lustre devait, pendant le jeu des acteurs, être recouvert d'une gaze bleue pour ne pas tuer l'effet lumineux de la rampe dont la faiblesse était extrême.

Au reste, la charpente générale de la scène n'a guère changé depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours ; les systèmes de plans, châssis, rideaux, planchers sont restés les mêmes.

Au temps de Louis XIV, on rencontre déjà tout ce qui fait le succès de nos féeries ; on accueillait à la cour du grand roi, avec des applaudissements, les apothéoses, les perspectives tournantes & dorées, les groupes suspendus, les apparitions, les jupes courtes & parfois les tableaux vivants.

Certains moyens scéniques ont cependant progressé. Tout ce qui concerne l'éclairage a fait de nos jours un pas considérable ; le gaz, la lumière électrique, le magnésium, ont apporté des effets tout nouveaux, il en est de même des miroirs réfléchissants & des glaces sans tain pour les spectres & les ondines. Les plus récents progrès de la science & de la mécanique font entrevoir des modifications importantes, dont on usera au nouvel Opéra. Dans le domaine du dessin, la perspective oblique a fourni déjà aux décorations un pittoresque inconnu de nos ancêtres, & nous possédons, pour les costumes, des notions archéologiques plus précises. Mais dans ce dernier ordre d'idées, combien de fautes, sans doute, y signaleraient encore les contemporains des époques que nous mettons en scène !

Fin.

TABLE

FIN DE LA TABLE.

Achevé d'imprimer

LE SIX FÉVRIER MIL HUIT CENT SOIXANTE-NEUF

PAR L. TOINON & Cie